ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

АКТЕРЫ
и
РОЛИ

СБОРНИК
СТАТЕЙ



1947

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
МОСКВА · ЛЕНИНГРАД

КАБИНЕТ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА
В Т О

Книга подготовлена к печати
Ю. А. ГОЛОВАШЕНКО

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Искусство актера дает новую жизнь образам, созданным драматургами. Воплощая на сцене характеры людей, актер по-своему понимает мысли и чувства героя драмы. Творческая индивидуальность актера не пассивна; роль «исполнителя» не ограничивает его творческих задач. И от того, выражает ли актер идеи своего времени, зависит глубина и сила его искусства.

Книга «Актеры и роли» посвящена анализу образов, созданных советскими актерами в 1943 и 1944 годах. В ней соединены образы советских людей, героев Великой Отечественной войны 1941—1945 годов, и образы русских людей прошлого, воплощенные драматургами-классиками; в оглавлении рядом с именем французского поэта де Бержерака, жившего в XVII столетии, стоит имя уличной цветочницы, чей характер и чья судьба — плод наблюдений современного английского писателя над современным английским обществом. Но эта книга задумана прежде всего как книга о советском актере, о тех идеях, которыми живет советский театр.

Война мобилизовала народ на борьбу с врагом. Для актера это была мобилизация его творческих сил, его таланта. Советский театр, как и все наше искусство, не остановил своего творческого развития; советский актер отдавал искусству и народу все свои творческие силы. Многие из актеров, создавших образы, о которых говорится в этой книге, отмечены за них высокими правительственными наградами. Сталинскими премиями первой степени награждены А. К. Тарасова и И. М. Москвин за исполнение ролей в «Последней жертве», М. П. Болдуман, М. И. Прудкин, В. О. Топорков, Л. Д. Эзов и В. Н. Попова за исполнение ролей в «Глубокой разведке», Р. Н. Си-

монов за образы Олеко Дундича и Сирано де Бержерака; Сталинские премии второй степени получили Д. В. Зеркалова за исполнение роли Элизы Дулитл в «Пигмалионе» и М. С. Сорокина за исполнение заглавных ролей в балетах «Лола» и «Шехеразада». Эти награды — признание больших достижений нашего актерского искусства в дни войны.

Актер-художник пользуется огромной любовью и популярностью у своих современников, но его создания редко фиксируются. Историку трудно восстановить подлинную творческую жизнь актера. Попытка запечатлеть сценические образы, не только раскрыть их идейное содержание, но и «записать» игру актера, — одна из задач этой книги.

Книга, по замыслу ее авторов, должна быть дискуссионной; она написана «в порядке обсуждения».

Л. ФРЕЙДКИНА

ГЕРОИКА И АКТЕРЫ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

I

ГЕРОИЧЕСКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

Герои Отечественной войны впервые пришли на сцену Художественного театра в спектакле «Фронт». И тогда роль молодого лейтенанта Сергея Горлова была отдана М. М. Яншину. МХАТ был единственным театром, где при распределении ролей обошли так называемое амплуа «социального героя».

В том, что героя, гибнущего смертью храбрых, играл Яншин,— актер комедийно-характерный, интимно-лирический, один из лучших представителей старой мхатовской психологической школы, — сказалось исконное стремление Художественного театра к реализму в героике.

Во «Фронте» Художественный театр продолжал напряженные искания нового героя, избавленного от театрального украшательства, абстрактной прямолинейности и психологической упрощенности.

Мхатовский «Фронт» был еще одной попыткой «очеловечить» героя, слить воедино «героическое» и «человеческое», — попыткой, полностью не осуществленной, не приведшей к искомому и желанному слиянию.

Яншин действительно отказался от шаблонно-театрального изображения молодого и «солнечного» (как его называет Корнейчук) Сергея Горлова. В этом образе артист

увидел не только то, что роднит и объединяет его с товарищами по оружию, но и то особенное, неповторимое, только ему присущее и свойственное, что составляет его индивидуальность, его характер. И Сергей Горлов, созданный Яншиным, остался в памяти, тогда как другие исполнители этой роли слились в нашем представлении в нечто неопределенно-безликое.

Мы запомнили *человека*, именуемого Сергеем Горловым, которого встретили на сцене МХАТ. Но помним ли мы, как шел этот человек на подвиг, как бесстрашно погиб в борьбе с врагом? Этого наша память не сохранила, и отнюдь не из-за простой забывчивости.

Яншин не раскрыл психологию подвига, его смысл и значение. Благородная искра героизма, которая скрывалась за «характерностью», мягкой застенчивостью, угловатостью Сергея Горлова, не вспыхнула пламенем. В батальной сцене Яншин показал, как Сергей Горлов бросился на танк, зарегистрировав факт его гибели, но не выразив высшего напряжения физических и нравственных сил юноши, сознательно принявшего смерть. Корнейчук не поведал нам о последних мыслях и переживаниях Сергея Горлова, не поведал нам о них и Яншин, и на сцене скромный, обыкновенный человек не стал человеком необыкновенным — героем. После спектакля «Фронт» легко было притти к поспешному выводу, что героическое чуждо Художественному театру.

К сожалению, не только игра Яншина, но и толкование роли старика Горлова И. М. Москвиным и исполнение Б. Н. Ливановым роли Огнева могли содействовать этому сомнительному и, на наш взгляд, неверному выводу.

Публицистическую, обобщенную пьесу Корнейчука Художественный театр привычно раскрывал приемами психологического спектакля. Главной заботой театра, как всегда, была правда характеров, их жизненная убедительность, конкретность. Как бы опасаясь схематичности фигуры Горлова, Москвин внимательно искал в нем скрытые психологические движения; горе отца слишком привлекло внимание этого замечательного художника, и идея общественного обличения отступила на задний план. Горлов у Москвина был не столько командующим фронтом, тормозя-

щим движение войны, сколько усталым человеком, подавленным гибелью сына.

«Человеческое» преобладало над «героическим» и у Ливанова. Как ни в каком другом театре, в сцене возвращения Огнева в родной дом известие о гибели отца приобретало самостоятельное и преувеличенное значение. В игре Ливанова запоминалась не патетическая клятва Огнева, а его тяжкое сыновнее горе.

В поисках сложной психологии театр глушил «героическое»... Но неудача «Фронта» не поколебала веры театра в истинность его эстетических принципов. В «Русских людях», особенно в образе военного фельдшера Глобы, созданном А. Н. Грибовым, искания реалистической героики стали еще более напряженными.

В роли Глобы Грибов выступил как талантливый представитель второго поколения мхатовцев, творчески вдумчиво воспринявший традиции своих учителей в воплощении героического характера.

* * *

Художественный театр еще в пору своих начинаний решительно осудил фальшь приукрашенных театральных героев, отверг выспренность их поз и жестов, трескучую риторику их монологов.

Шиллер и Гюго не вошли в репертуар театра, так как «художественники» были убеждены, что романтические герои Гюго и Шиллера безнадежно устарели и чужды русской жизни. Чеховская трагедия «обыкновенного человека» пришла на сцену Художественного театра, и повседневное, «будничное» стало истоком творчества.

Но перед революцией 1905 года изменилось само понятие повседневности. Вчерашний «не герой» вставал на путь революционной борьбы, становился героем. Возникла потребность в новом, героическом и романтическом искусстве. Это сказывалось и в словах Горького: «Настало время нужды в героическом» [1], и в тревожной неудовлетворенности

[1] Письмо М. Горького к А. Чехову. Январь 1900 г. В книге «М. Горький и А. Чехов». Переписка, статьи и высказывания. Издательство Академии наук, 1937, стр. 47.

Чехова своими пьесами, и в призыве молодого Луначарского «трубить зорю и боевые марши» [1].

«Нужда в героическом» ощущалась и в зрительном зале Художественного театра. Но в русской драматургии тех лет Художественный театр не находил того своеобразного романтизма, не отделимого от реальной правды, который так увлек его в «На дне». Не было героических характеров и в переводной эпигонской драматургии неоромантиков, подменявшей романтику выспренней лирикой.

Поэтому в те годы Художественный театр осуществил постановку трагедии «Юлий Цезарь», в которой Шекспир соединил патетику героического с психологической сложностью реалистических характеров.

Роль Брута — героя-республиканца, гибнущего за свободу Рима, играл К. С. Станиславский.

Когда критика осудила Станиславского за исполнение Брута, его переживания были острее обычной боли художника от творческой неудачи. «Покаюсь Вам,— писал он Чехову,— что я недавно только пришел в себя после моего жестокого провала в Бруте. Он меня до такой степени ошеломил и спутал, что я перестал понимать, что хорошо и что дурно на сцене».

Вдумываясь в причины своего неуспеха, Станиславский так и не мог объяснить, «в чем ошибка его исполнения Брута». В год постановки «Юлия Цезаря» (1903) Станиславский не представлял себе иного решения Брута. Герой «вообще», выспренний и прямолинейный, казался ему «дурным» в искусстве. Он выступил против идеализации и приукрашивания характера во имя нового, реалистического воплощения героизма.

«Ни в одном произведении Шекспиру не удавалось возвыситься до такой высоты *реального* изображения человеческой души, одновременно и *поэтизируя* ее, и сохраняя гармонию человеческих достоинств и недостатков, — писал Немирович-Данченко в режиссерском плане «Юлия Цезаря».— Мозаическое изображение тех и других черт не поможет,— надо охватить образ в целом, как это сделал Шекспир». В «Юлии Цезаре» театр стремился найти пси-

[1] «Русская мысль», 1903, № 2.

хологическую мотивировку подвига, чтобы в возвышенности необыкновенного человека найти жизненную правду. Но героический подвиг воспринимался тогда Художественным театром в ореоле жертвенности. Разлад в сознании героя, его колебания и смятения преобладали над героическими устремлениями.

Для того чтобы герой стал сложным, реальным человеком, а не эффектной фигурой, декламирующей риторические монологи, на репетициях долго искали контрастов и противоречий в его психологии. При этом так оттеняли силу — слабостью, решительность — колебаниями, твердость духа — сомнениями, что герой переставал быть героем и казался слабым человеком.

«Пароксизм душевного разлада» у Брута[1] и усталость Цезаря вытесняли их героическую непреклонность. Выражение героических чувств в спектакле не всегда было избавлено от модернистской неврастеничности. Углубленный психологизм переходил иногда в чрезмерную аналитичность, интимность, будничность. Героика не поэтизировалась.

Быть может, в снижении героического было повинно увлечение бытом, присущее спектаклю «Юлий Цезарь»?

Нет, главная причина заключалась в этически-жертвенном восприятии героического подвига, в стремлении показать внутренний разлад героя. Разрушение цельного героического характера происходило и в спектаклях, не отягощенных натуралистическим бытописательством. Так, в «Борисе Годунове» (1907)[2] старина воспроизводилась условно: изощренную копировку заменяло одно яркое пятно, один яркий штрих, определяющий характер эпохи. В декорациях, костюмах, мизансценах не подражали историческим образцам, как в «Юлии Цезаре». Костюм Москвина в роли Димитрия Самозванца не претендовал на историческую подлинность, а определялся трактовкой роли. Жизнь толпы, шум битвы раскрывались условными режиссерскими приемами, а не средствами натуралистической, бытовой иллюзорности. И тем не менее в образе Годунова

[1] Вл. И. Немирович-Данченко, «Режиссерский план Юлия Цезаря». Рукопись. Музей МХАТ.

[2] «Борис Годунов» — постановка Вл. И. Немировича-Данченко и В. В. Лужского.

преобладало мучительное сознание вины, душевное смятение. Монолог «Достиг я высшей власти» А. Л. Вишневский, игравший Годунова, произносил лежа на оттоманке, ворочаясь к стенке. Это помогало актеру быть на сцене живым человеком, а не декламирующим трагиком. Но человеческая слабость и душевный разлад и здесь поглощали «исключительное», «героическое». Психологические паузы отяжеляли пушкинский стих, превращали его в прозу, мешая поэтизации героического.

Даже в Бранде[1], девизом которого было «все или ничего», театр обострял трагическую раздвоенность. Немирович-Данченко был озабочен тем, чтобы этот «гигант... мечтающий пересоздать всю жизнь», не был *ходульным*, чтобы в его героике была жизненная правда чувств, их психологическая сложность.

«Ибсен толкает исполнителей на путь банальных героических приемов, — писал Немирович-Данченко в своих режиссерских комментариях. — От нас зависит избегнуть этого и путем скромных жизненных приемов приблизить трагедию к душе зрителей... *Бранд-гигант... но и Бранд-человек*. Каких огромных мучений стоит ему предъявлять требования любимой жене! Прежде чем предъявлять требования, он страдает больше самой Агнес. Это должно чувствоваться по всем сценам с нею. Чтобы смягчить свои суровые требования, он обнимает ее, ласкает, ищет в своем голосе нежных нот. Когда он рассказывает ей об ее призвании, он слаб и нежен, ищет в ней поддержки. Его самого жалко при виде, как тяжело ему бороться с простой человеческой слабостью, которая подчас овладевает им»[2].

В спектакле непоколебимая вера Бранда часто окрашивалась усталостью и человеческой слабостью. Трагическая обреченность, самопожертвование ощущались в качаловском Бранде, когда он говорил: «Готов был я не раз, глотая слезы, язык свой прикусить, которым я корил и бичевал, а той рукой, которую занес я для удара, хотелось

[1] «Бранд» Ибсена был поставлен в МХТ в 1906 г.
[2] Вл. И. Немирович-Данченко, «Требования, подсказываемые мне моим вкусом». Рукопись. Музей МХАТ.

мне обнять и приголубить». И все же в «Бранде» меньше, чем в «Юлии Цезаре», снижалось героическое. Это произошло оттого, что театр отвергнул «мелкую реальность» в поведении человека. О сцене обращения Бранда к народу Немирович-Данченко писал: «Тут уже нечего бояться самых смелых, самых дерзких приемов, отталкивающих всякую «мелкую реальность».

В психологической сложности «очеловеченного титана» ощущалось приближение нового героического театра. Критика оценила новаторство этой реалистической героики, восхищаясь тем, что В. И. Качалов ведет свою роль в тонах героической трагедии и что его герой не показной, а *подлинный*.

Бранд в исполнении Качалова был свидетельством того, что в Художественном театре воспитался новый тип трагического актера, талант которого озарит будущие героические спектакли. Но торжество реакции, наступившей после революции 1905 года, прервало поиски героического в искусстве.

* * *

Этически-жертвенное восприятие героизма долго мешало становлению героического спектакля и героического образа в МХАТ и после Великой социалистической революции.

Так, Пугачев в толковании Л. М. Леонидова [1] — мрачный, терзаемый заботами, с глазами, полными бессонной думы, — был скорее жертвой, чем героем, и И. М. Москвин поражал зрителя не героическим подвигом и протестом, а воплем отчаяния, тоской сломленного Пугачева.

В «Блокаде» Вс. Иванова (1929) в революционную героику привносилась жертвенность. Биологические инстинкты, интимные чувства мешали коммунистам выполнить революционный долг. Эта внутренняя «блокада» воплощалась театром более убедительно, чем блокада революционного Петрограда со стороны империалистов и восставших кронштадтцев. На одно мгновение, казалось, стихия героического взметнулась в спектакле: по мосту, перекинутому через всю сцену, Артем Аладьин вел курсантов на подавление кронштадтского восстания. Развевались алые знамена. Качалов

[1] К. Тренев, «Пугачевщина», 1925.

с огромной внутренней силой отдавал команду. Слышался чеканный, гулкий шаг рабочих дружин... Но внизу под мостом, как напоминание о судьбе, роке, жертве, стоял старик со статуей Будды в руках.

Новый герой еще не был понят театром. Актеры избегали однокрасочности, поэтому в силе они искали слабость, а в непоколебимости — червоточину отчаяния. В необыкновенном человеке они спешили обнаружить обыкновенного и, избавляясь от ходульности и фальши, впадали в другую крайность — будничность.

Правда, несколько раньше наметилось новое понимание героя и героического — в «Бронепоезде», поставленном К. С. Станиславским (1927). В роли партизанского вожака Вершинина В. И. Качалов сливал воедино черты монументального, полного нравственного величия вождя и простого рядового крестьянина.

Героическое, раскрытое через обыкновенное, жизненно-реальное, но не сниженное до будничного, было присуще и Н. П. Хмелеву в Пеклеванове.

«Я делал эту роль в те годы,— вспоминал Хмелев,— когда большевики на сцене еще не появлялись иначе, как в «кожаной куртке»... С образа была снята всякая декламационность. Пеклеванов скромно появлялся на сцене, говорил тихим голосом, он был близорук и казался чудаком, но за его внешней необщительностью скрывались сосредоточенность, большой ум и душевная мягкость». Примечательно, что в последних сценах и в финале спектакля «комнатность», «домашиость» Пеклеванова уступали дорогу мужеству, бесстрашию, силе.

Искания революционной героики продолжались и во «Врагах». В этом спектакле появилась страстность и мудрость партийности. Героизм рабочих не рядился в одежды жертвенности и этического долга, как в «Блокаде». Он был мужествен и прост. В рабочем Левшине у А. Н. Грибова жизненно-реальное не противоречило героической непоколебимости. То, что он делал, было просто, как нечто само собой разумеющееся, и это рождало ощущение огромной силы.

Под влиянием идей пролетарской революции Художественный театр постепенно освобождался от этиче-

ски-жертвенного восприятия героизма. Это сказалось в замысле «Кремлевских курантов». Театр много думал о том, как воплотить образы гениальных вождей, В. И. Ленина и И. В. Сталина, как избегнуть будничного в их изображении.

«Мне хочется,— говорил на репетициях Вл. И. Немирович-Данченко,— чтобы в линии Ленина были такие куски: в глазах и в голосе молнии. Вам (Грибову — *Л. Ф.*) уходить приходится от какой-то общей характерности. Это именно какие-то куски, когда он пламенный. Если схватить по всей роли молнии — они и дадут вождя Ленина. А не добренький, милый, мягкий. У вас нехватает этой вождевой молниеносности. Вот эти молниеносные огненные мысли дают гениальность. Когда эту молниеносность схватите, тогда скажу: есть *и гениальный вождь*, а не только великолепный портрет... Никак нельзя быть мелким, добреньким,— это не Ленин, не вождь... Ни одной секунды мягкотелости, рыхлости, самое страшное: Ленин и сентиментальность» [1].

Вместе с тем Немирович-Данченко попрежнему добивался реализма в героике, требуя сложности психологии, жизненной правды, художественной простоты. Ему хотелось в интеллигентном русском человеке — Владимире Ильиче Ульянове — раскрыть черты великого вождя, а в вожде — человека.

Он предостерегал от того, чтобы поэтическая приподнятость героики раскрывалась выспренно, помпезно, риторически-банальными приемами героических спектаклей. «Нужно театрально открыть так, что сидят великие люди, но чтобы это было *просто*. Конечно, можно сделать: фанфары, музыку, марши, но это скверно».

Задача стояла трудная, и в Художественном театре до конца она не была решена. Надо было сохранить простоту как эстетический принцип театра и избегнуть будничного снижения героического, осудить не только декламационные приемы ремесленного театра, но и преодолеть штампы психологической школы. Это было нелегко. От-

[1] Стенограммы репетиций «Кремлевских курантов». Рукопись. Музей МХАТ.

того и возник спор между Леонидовым и Немировичем-Данченко при решении пятой картины спектакля.

У Погодина ночная встреча В. И. Ленина с Рыбаковым происходит на мосту. Л. М. Леонидову хотелось, чтобы в этой сцене «где-то вдруг вырастала колоссальная фигура Ленина... на такой же высоте, как статуя на Дворце Советов». (Ведь именно с пятой картины начинает развиваться гениальный ленинский план электрификации.) Вл. И. Немирович-Данченко предлагал проводить эту сцену на фоне древней кремлевской стены, представляя мечтающего Ленина сидящим на скамейке. Ему казалось, что «мост» потянет к абстрактной, поверхностной героике старого театра.

Л. М. Леонидов. Мост — это вещь беспокойная, а здесь он уютно сидит, и я боюсь, что весь план его пропадет в этом уюте.

Вл. И. Немирович-Данченко. Я понимаю вас, но, может быть, оттого, что кругом спокойствие, этот нервный подъем будет острее.

В. В. Дмитриев. Я думаю, что древность стены даст монументальность всему этому.

Немирович-Данченко опасался эффектов. «Я бы сказал, что тот вариант (кремлевская стена) ближе нам. Разница в поэтическом ощущении. И у стены можно сделать поэтично. Поэтичность только другого характера».

Но, отказавшись от внешне-эффектного выражения героизма в сцене «На мосту», Немирович-Данченко столкнулся со старым препятствием. Из-за интимности и будничности мизансцены (Ленин, сидящий на скамейке) труднее воплощалась «огненная молниеносность» вождя.

Вместе с режиссурой Грибов напряженно искал в образе Ленина единства поэзии и жизненной правды. Почти на каждой репетиции он замечал, как поэтизации мешает интимность, мелкая «правдейка», чрезмерное внимание к ближайшей сценической задаче, не связанной с ощущением целостности образа.

На одной из репетиций сцены «В избе» Грибов рассматривал цилиндр и говорил слова Ленина: «Замечательная штука...», а потом спрашивал: «Вы знаете, что такое Пролеткульт?» Идя от «правды», от «внимания к объек-

ту» — этих непреложных истин «системы Станиславского»,— Грибов ощущал цилиндр не как театральную бутафорию, а как реальный предмет, и долго его рассматривал.

Может быть, сорок лет назад Немирович-Данченко пришел бы в восторг от того, что Грибов так жизненно-убедителен, что ему чужда театральщина, искусственность. Теперь ему этого было недостаточно. Режиссеру важно было донести мысли Ленина о Пролеткульте, а чрезмерное внимание Грибова к «объекту» (цилиндру) этому мешало. Немирович-Данченко доказывал Грибову: *«Если вы заняты вещами, то тем самым вы не заняты Пролеткультом»*.

Грибов понимал принципиальный смысл этих замечаний и стремился найти в образе Ленина «исключительное», «гениальное», то, что сделало его вождем Великой социалистической революции. Достиг ли он желаемого? Думается, что нет. В спектакле Художественного театра Ленин был человечным, психологически-сложным. Но, добившись художественной простоты и психологической сложности, Грибов все же не достиг воплощения образа Ленина — великого преобразователя, осуществлявшего в годы голода и разрухи гениальный план электрификации.

Между тем Немирович-Данченко на репетициях часто предупреждал Грибова: «Вы опять сбиваетесь на интимный тон. Вам нужно поднять всех. Здесь огромный подъем, а вы чего-то боитесь. Вы не даете простора гневу. Молнии должны лететь от ваших глаз и сверкать. В этой сцене самый настоящий пламень. «Это уж навсегда»,— говорит Ленин, и в этих словах нет *предела пафосу*. Здесь нет предела полету. Не бойтесь *театральности*, здесь такая силища, что всякая пластика будет великолепна. Нужна театральная пластика». Немирович-Данченко смело обрушивался на все, что влекло за собой будничное снижение исключительного, героического, выступая против «мелкой реальности», «простецкости», комнатного темперамента. Он требовал очищения от «штампиков». Он указывал на необходимость творческого, а не школьного усвоения «системы».

Об этом же часто говорил на репетициях «Гамлета» В. Г. Сахновский, чувствуя, как трудно актерам Художественного театра играть Шекспира.

К этим же тревожным мыслям не мог не притти и Грибов. Ему нужно было вспомнить о благородных исканиях реалистического характера героя у Станиславского, Качалова, Москвина, Леонидова, понять, что помешало Станиславскому сыграть Брута и как далось «героическое» в «Бранде» и «Бронепоезде» Качалову.

Грибову, актеру послереволюционного поколения, чуждо было жертвенное восприятие героизма. Во «Врагах», «Кремлевских курантах», «Русских людях» Грибов искал сложности психологии героя не в его раздвоенности, а в его цельности, в его душевном богатстве. Это обогащало традиции Художественного театра.

II

А. Н. ГРИБОВ — ГЛОБА [1]

В штабе Сафонова ждут Глобу. Он должен был выполнить приказ, сопряженный с большими трудностями. Неизвестно, вернется ли он. Зритель спектакля «Русские люди» ждет человека, совершившего героический подвиг.

И вот на сцене появляется человек уже не молодой, внешне ничем не замечательный. На его невысокой кряжистой фигуре топорщится ватная стеганка. Из-под поношенной кепки торчат рыжеватые и, видимо, жесткие волосы. Он энергично подтягивает штаны, снимает белые рукавицы и бесшумно пробирается к скамейке, стоящей посреди комнаты. Сафонов, занятый делом, не замечает Глобы, и Глоба осторожно опускается на краешек скамейки. Он сидит тихо. Так ведут себя дети, когда они собираются напугать и удивить взрослых своим неожиданным появлением. В глазах у него много хорошего, веселого озорства. Напрасно вы будете искать на лице Глобы следы недавно пережитой опасности, готовности к смерти, решимости. Никакого нимба, никакого романтического ореола. Он так поглощен желанием удивить Сафонова, словно это высшая цель его жизни и не существует ни

[1] «Русские люди» К. Симонова в МХАТ. Руководитель постановки Н. П. Хмелев, режиссура В. Я. Станицына и М. О. Кнебель.

окружения, ни гибели товарищей, ни изнуряющей бессонницы, ни страданий от недостатка воды.

Скамейка с грохотом падает — и Сафонов обнаруживает присутствие Глобы. В их приветствиях, шумных и радостных, в их объятии, молчаливом и дружеском, какая-то особая, стыдящаяся самой себя мужская нежность.

Глоба все еще не говорит о главном, все еще отшучивается и посмеивается. Но за этим первым планом роли есть второй. За шуткой, озорством, чудачеством прячутся тревога, сосредоточенность, тяжелые раздумья. Шутки Глобы прерывает вопрос Сафонова: «Был?»—и второй план роли становится первым. Сосредоточенно, тихо, серьезно Глоба отвечает: «Да».— «Как ты им доложил?» — спрашивает Сафонов. «Как приказано,— так же тихо отвечает Глоба,— чтобы выручали сказал, но что если против плана это идет, то мы выручки не просим сказал. Ну, и что все-таки жить нам, конечно, хочется,— это тоже сказал».

«Жить нам хочется» — в этих словах Глобы у Грибова — истоки роли. Грибов подчеркивает эту фразу, чтобы сделать отчетливее свою мысль.

Как любит жизнь этот человек! Все любит в жизни — и хлеб, который он ест, наслаждаясь его запахом и вкусом, бережно, «по-мужицки» подбирая каждую упавшую крошку, ловя ее на лету и весело засовывая в рот; и рюмочку, которую он опрокидывает залпом, кряхтя от удовольствия; и отдых; и труд скромного военного фельдшера.

Для Грибова особенно важно, что Глоба старший в штабе. Рядом с ним его словоохотливый и простодушный командир Сафонов (Б. Г. Добронравов) кажется еще совсем зеленым, мало знающим жизнь.

Как старший, много на своем веку повидавший человек, покровительственно-добродушно и насмешливо-понимающе разговаривает Глоба с Валей (А. М. Комолова) и Шурой (Н. В. Базарова). Когда он смотрит на них, в его взгляде нетрудно заметить любование их молодостью, сочувствие трудной доле девушки-солдата. Но выражает это сочувствие Грибов весьма своеобразно. Глоба охотно поддразнивает их и, видимо, очень доволен, когда ему удается рассердить девушек.

Он наваливается на перила, нарочито церемонно величает Валю Валентиной Николаевной и насмешливо говорит: «Эх, времена пошли, женщины вдруг на фронте. Я бы лично вас берег, Валечка». И вновь у Грибова за первым планом роли — усмешкой, шуткой — обнаруживается глубокое раздумье о юности, за которой по пятам ходит смерть, об участи этой девушки-разведчицы, связавшей свою судьбу с судьбой войны, с ее трудными, опасными буднями.

Комедийно-церемонен Грибов и с Шурой. Она приносит ему стакан чая, и он благодарит нарочито-галантно: «мерси». Их непрерывная пикировка — добродушная у Глобы и искренне-сердитая у Шуры — забавна.

Когда Грибов застает Шуру врасплох, он целует ее, прежде чем она успевает опомниться, заранее зная, что это вызовет у нее взрыв злости и неудовольствия. Шутка, юмор — и существо Глобы и «лекарство», которое прописывает военный фельдшер измученным от напряжения и потерь людям.

Но как только Глоба остается один, улыбка сходит с его лица. Он чуть заметно волочит ноги — вероятно, они распухли, болят. Теперь Грибов не скрывает физической усталости Глобы. Это придает Глобе ту жизненную реальность, которую так умеют находить в Художественном театре. Вы верите, что Глоба пришел на сцену не из театральных кулис, что это не загримированный и переодетый актер, а человек, который семь дней, «где храбростью, где хитростью», пробирался через вражеский тыл.

Но, может быть, в этой физической утомленности Глобы есть черты старого мхатовского «героя», с его усталой душой, надрывом, разладом, колебаниями?

Нет, физическая усталость Глобы лишь помогает зрителю ощущать войну как тяжелый труд. И только. Ничего общего с ущербностью героя она не имеет.

Сложность психологии Глобы Грибов ищет не в контрастах и противоречиях, а в цельности и душевном богатстве.

Душевное богатство Глобы в высоких побудительных мотивах его героизма, в умении терпеть и бороться, верить и ждать, в сильно развитом чувстве долга, в потребности приносить людям добро и радость, в том, что Глоба иск-

ренно не понимает своего нравственного величия. Все это сказывается в каждом движении Глобы — Грибова, спокойном, твердом, неторопливом.

Оставшись один, Глоба — Грибов медленно садится на скамейку и хочет положить свои усталые ноги на табурет. Глоба даже морщится от боли. Но стоит появиться Шуре, и он, так и не успев отдохнуть, быстро опускает ноги на пол. На людях — снова шутки, смех, озорство.

В конце второго акта, уходя, Глоба произносит слова, которым актеры обычно придают комический смысл. «Ну, я в госпиталь пойду,— говорит Глоба,— и, как всегда в медицинской профессии, будут меня ждать неожиданности. Семь дней меня не было, и кто, я ожидал, будет живой,— умер, а кто, я ожидал, умрет, — непременно живой. Вот увидишь».

У Грибова в этой реплике отнюдь не шутливое недоверие к медицине. Так же, как в диалоге с Валей, в пикировке с Шурой, в задушевной беседе с Сафоновым, он как бы говорит: «Вы, ребятушки, молодые, еще мало что знаете, вот и думаете, что в жизни все просто и обыкновенно. А на самом деле все сложней, гораздо сложней». Глоба — бывалый человек, и, что бы он ни говорил и ни делал на сцене, за его словами и поступками вы чувствуете большой опыт прожитой жизни. Зритель понимает, что Глоба серьезнее и глубже, чем кажется.

Ночь. Осень 1941 года. Южный фронт. В штабе Сафонова за столом сидят Панин, Глоба и лейтенант Васильев. Тоскливо играет гармонь. Люди тихо поют: «Раскинулось море широко», потом опять уходят в свои думы о родном доме, о близких, о том, что впереди.

Как бы в ответ на невысказанные мысли и воспоминания, молодой лейтенант достает из кармана гимнастерки фотографию и разглядывает ее. Грибов — Глоба в эту минуту, удивительно понимая настроение товарищей, тоном, не допускающим возражений, говорит: «Это кто у тебя?.. А ну, дай». Им движет не любопытство, ему нужно уверить лейтенанта, что девушка его не забыла: «Полное доверие у меня лично вызывает. Не забыла. Ты и беспокоиться брось». Потом он рассматривает фотографию Панина, подшучивая над ним, по своему обыкновению. В

это время к нему обращается Сафонов: «Глоба, а твоя где фотография, не вижу». Грибов уже дотянулся было рукой до бокового кармана гимнастерки, чтобы показать свое заветное, то, с чем не расстается и о чем не любит говорить. Но вдруг неожиданно он отдернул руку от кармана, приостановленный шуткой Шуры: «А ему, по его характеру, целый альбом нужно возить». И вновь уходит «второй план» роли — своя судьба, свои мысли, раздумья,— и зрители и товарищи видят уже привычного Глобу, отвечающего на шутку шуткой: «Вот это уж неверно, Шурочка. Человек я, правда, холостой, но чтобы целый альбом возить — это нет. Если возить, так это уж надо одну какую-нибудь, чтобы сердце билось при взгляде (Грибов уморительно выбивает дробь, стуча пальцами по столу, показывая, как усиленно билось бы его сердце),— например, хотя бы вашу».

И хотя зритель смеется, он не может забыть сосредоточенной серьезности, которая появилась на лице Глобы, когда он хотел достать из своего кармана фотографию.

Не в насмешливой реплике Шуры черпает Грибов характеристику Глобы. В шутке Шуры он видит лишь то, что с первого взгляда заметно в Глобе, сущность же его больше выдает жест руки, потянувшейся к карману гимнастерки. Так в первой части роли Грибов выразил сложность реалистического характера героя, не разлагая его на сумму недостатков и достоинств.

Исконн в Художественном театре опасались того, что убежденность, непоколебимость героя на сцене может привести к прямолинейности и психологической упрощенности. Грибов показал, что устремленность его героя *жизненно-реальна*, так как она является следствием непоколебимости и твердости его духа, убежденности в исторической правоте его дела, в истинности его идеи.

«Устный приказ», который передает Глоба Сафонову: «Держись, держись и держись», легко может прозвучать в спектакле резонерски-фальшиво. Но у Грибова твердость воли и упорство в борьбе — естественное побуждение души.

В Глобе Грибов ощутил тот особенный склад русского национального героизма, который обнаружила Великая Отечественная война и который еще в свое время подме-

тил в русском солдате Лев Николаевич Толстой, поведав о нем в «Севастопольских рассказах».

Грибову предстояло еще одно испытание — преодолеть жертвенное восприятие героизма. Роль Глобы таила в себе опасность превращения *подвига* в жертву. Глоба сам вызывается на подвиг. Он идет прямо в пасть к зверю — в немецкую комендатуру, чтобы дать там ложные показания, сбить врага с толку, отвлечь его силы на время наступления наших войск, а потом принять за это мученическую смерть.

Как Глоба идет на этот подвиг? Присущи ли ему сомнения, ведом ли ему душевный разлад? Знакомо ли ему ощущение трагической обреченности и горечи самопожертвования? Иными словами, повторяет ли Грибов старое понимание героического в Художественном театре?

Глоба является к Сафонову в том самом «костюме кулака», в котором мы видели его в начале спектакля. Он предполагает, что поручение Сафонова будет походить на то, какое он уже однажды выполнил.

Вскоре он узнает, что Сафонов посылает его в немецкую комендатуру заложником: «И тебя они держать как заложника будут: чтобы ежели *не так* выйдет, то расстрелять».

Добронравов произносит эти слова Сафонова торопливо, время не ждет, но он смотрит на Глобу испытующе, не в силах скрыть своего волнения. Глоба у Грибова еще не до конца понимает истинный смысл слов Сафонова, а может быть, в нем проснулся инстинкт надежды, никогда не покидающий человека, но он переспрашивает Сафонова: «Ну, а как же выйдет? Так или не так?»

Сафонов наклоняется к нему, и в интонациях Добронравова уже слышится прощание и напутствие: «Большая судьба от тебя зависит, многих людей». Грибов сидит на стуле, его лицо обращено в зрительный зал, оно неподвижно. «Ну, что ж»,— говорит он. И наступает пауза.

Эта пауза — торжество актера. Ее заполняют не колебания и смятение,— в неподвижных, широко раскрытых, серьезных глазах Глобы скользят тени его мыслей: неужели наступил «крайний случай» и нужно уйти из жизни? Как бы с новой силой в нем просыпается желание жить. Это не страх смерти, а большая, священная, непрео-

долимая любовь к жизни. Кажется, что он уже видит немецкие патрули, мимо которых будет проходить, кажется, что уже видит себя на допросе в немецкой комендатуре.

Это длительное, сосредоточенное, полное драматизма молчание Глобы рождает ощущение, будто перед Глобой проходит сейчас вся его жизнь и он как бы оценивает ее. Дорога цена жизни для этого человека. Но в его ответе Сафонову нет ни капли жалости к самому себе. Решимость его спокойна, даже деловита и лишена всякой аффектации... И вот уже Глоба, по старому обычаю, предлагает всем посидеть перед дорогой — «на счастье», вот уж он стоит на пороге и мнет в руках шапку, мысленно прощаясь с товарищами, еще секунду задерживается (именно в этой секунде кульминация его роли) и... уходит.

Долго еще в штабе Сафонова прислушиваются к удаляющейся песне Глобы. В этой песне Грибова нет театральной бравады, упрощающей переживания человека, но нет в ней и безысходной тоски. Твердость и величие духа, прославление жизни и хвала человеку, идущему во имя родины на смерть, звучат в песне Глобы.

Вы все еще не можете забыть, как стоял Глоба и мял шапку в руках, вы еще не справились с охватившим вас волнением, а услужливая память, разбуженная огромным художественным впечатлением, уже относит вас к ассоциациям, уходящим к жизни и другим произведениям искусства. И по непостижимой загадочности возникновения ассоциаций вы отчетливо видите перед собой группу людей. Вглядываетесь в них — и узнаете знаменитых «Граждан Кале», высеченных из мрамора Роденом.

Другое время, другие события.

Шесть заложников идут в лагерь к врагу, чтобы спасти родной город. Страдание и горе на лице величавого седого старика, отчаяние в заломленных руках юноши, напряжение в сжатых губах человека, несущего ключи от городских ворот, вопрошает о смысле жизни пятый гражданин, торопится шестой, как бы боясь не выдержать страшного испытания.

Шесть заложников, шесть граждан, шесть судеб, объединенных пластическим изображением человеческой жертвы. И тогда становится ясным, что эта ассоциация возник-

ла не от сходства и созвучия, а от контраста. Ибо в скульптуре Родена — культ жертвы и самопожертвования, тогда как в образе Грибова — подвиг и героизм.

В «Гражданах Кале» — трагическая обреченность, у Глобы — героическое бесстрашие.

Мраморная группа Родена еще раз встает перед вашими глазами в финале спектакля, но на этот раз, увы, чтобы подчеркнуть ограниченность решения смерти Глобы.

В «Гражданах Кале» Родена реальность и правда психологических побуждений не принижают величавого значения смерти.

Простота и сдержанный трагизм, с которыми Глоба уходил на смерть, оказываются недостаточно выразительными в сцене самой гибели Глобы. В ней снижено героическое.

Грибов не сумел опоэтизировать смертный час своего героя и изобразил его чрезмерно буднично. Познав психологию героя, раскрыв психологию подвига, Грибов не нашел той силы, тех впечатляющих средств выразительности, которые способны были бы передать величие смерти советского воина.

III

М. Ф. АСТАНГОВ — ФЕДОР[1]

Созданный Астанговым в «Нашествии» образ героя трагедиен. Экспрессия его игры придает трагедийный колорит всему спектаклю.

Благодаря Астангову Федор стал центральным персонажем спектакля, в нем сосредоточен конфликт «Нашествия», что в полной мере отвечает замыслу автора. До Астангова произведение Леонова толковали как пьесу о нашествии Шпурре и Фаюнина, иногда как пьесу о замечательной русской семье Талановых, но никогда — как трагедию о Федоре. Астангов верно почувствовал своеобразие стиля и жанра «Нашествия». Он не превратил «Нашествие»

---

[1] «Нашествие» Л. Леонова в театре им. Моссовета. Постановка Ю. А. Завадского.

в бытовую, семейную драму о возвращении блудного сына, а понял пьесу как социальную и философскую трагедию.

В спектакле театра им. Моссовета Астангов является носителем идеи «Нашествия» — победы живого над мертвым. Борьба живого с мертвым в самом Федоре — тема Астангова.

Путь к героическому подвигу у Федора выстраданный, жестокий, противоречивый, отнюдь не такой ясный, последовательный, закономерный, как у Глобы в «Русских людях».

Если в Глобе немыслимо противопоставление героя народу, если Глоба и народ существуют неразрывно, нераздельно, то Федор вначале враждебен народу.

Если Глоба живет для других и в этом видит смысл своего существования, то Федора Леонов характеризует как «эгоиста, который вырос для себя» [1].

Когда нянька Демидьевна упрекает Федора в том, что он глядит в свое черствое сердце, в то время как люди жизни не щадят, с горем бьются, — она говорит и о Глобе. Глоба до войны был созидателем жизни, Федор — ее скептическим созерцателем. Его поведение в обществе было социально обособленным и потому ложным. Эгоизм и эгоцентризм Федора были не только следствием его воинствующего индивидуализма, но и причиной его жестокого и тягостного одиночества.

Астангов приносит с собой на сцену муки изверившегося сердца. Федор не верит в справедливость, добро, человечность. В сцене с отцом он, следуя ремарке Леонова, «возгорается темным огоньком», обрушиваясь на непоколебимую веру Таланова в справедливость («Справедливость? А к тебе, к тебе самому справедливы они?»). У Астангова в этой вспышке не раздражение, не мелкая озлобленность, не брюзжание, а горестное и трагическое неприятие жизни. Он последовательно со страшной силой обнажает в Федоре трагедию разочарования, и кажется,

[1] «Беседа с Леоновым», опубликованная в сборнике ВТО «Материалы к пьесе Леонова «Нашествие», М., 1943 (стеклографическое издание).

что этот недуг неизлечим в астанговском Федоре, ожесточенном и скорбном. Так глубоко запали его глаза, столько тоски в его взгляде исподлобья, так колюч он с близкими, что душа его кажется окаменелой. Он похож на человека, который, по народным преданиям, был превращен в каменного истукана за то, что презирал людей и не верил в добро. Углубляя философские мотивы роли, Астангов показывает, что заблуждения Федора — неизбежная расплата за его индивидуалистическое, эгоцентрическое, антисоциальное восприятие мира.

Неожиданно (для артистической манеры Астангова так характерен прием контраста: неожиданная резкость, неожиданная мягкость) с души Федора словно спадают оковы, и мы видим, как она кровоточит, страдает и страстно стремится вновь обрести веру в людей. Это происходит в то самое мгновение, когда усталые глаза Федора замечают Аниску. Сначала у Астангова — удивление: неужели такие бывают? Потом радость. Потеряв надежду встретить человека душевно чистого, непосредственного, ясного, он вдруг сталкивается с ним лицом к лицу. Появление Аниски — это как бы то «чудо», которого долго ждал Федор, и, не дождавшись, перестал в него верить. Оттого так долго смотрит Федор на Аниску, оттого светлеет его лицо, и интонации выдают его искания «настоящего» человека, его тоску по нем: «Кабы все люди такие были», ясные, цельные, непосредственные, тогда не было бы у него этой озлобленности, не было бы той душевной гангрены, которой он болен.

Этот взгляд и интонация Астангова выдают такую глубину страданий Федора, что все предшествующее им — грубоватость, резкость, вызывающая бравада — кажется искусственным напластованием, чуждым его истинной сущности.

Федор у Леонова одет в старое кожаное пальто. Глубокое значение этой детали хорошо осознано Астанговым. Первые слова матери, обращенные к Федору: «стаскивай кожу-то свою», реально оправданы (Федор, раздеваясь, снимает кожаное пальто), и в то же время слова эти таят иной смысл. Кожаное пальто, «кожа» — это олицетворение той маски, под которой Федор может неза-

метно для людей прятать свою боль. На больную, исстрадавшуюся, совестливую душу, «сжигаемую дурным огнем», Федор напялил отвердевшую кожу. Оттого он так резок с матерью. — резкость прикрывает его смущение, сознание вины. Астангов находит интересное решение этой сцены: глухой, грубоватый голос — «пусти же, я сказал» — конечно, подчеркивающий слово «я»,— и в то же время растерянные, смущенные движения. Его вызов отцу: «я пришел к тебе на прием, как к врачу» — та же маска. За этими словами прячется жизнь сложная, трудная, противоречивая. Незаслуженная снисходительность отца задевает самолюбие Федора. Его тяготит то, что он всем обязан отцу, что доставил ему «неприятность». Маска Федора уже не существует отдельно от него, она будто срослась с его душой, и подчас в астанговском Федоре трудно бывает отличить вынужденную позу от естественного жеста. Тогда бравада и цинизм из видимости становятся сущностью, из маски — естеством.

Астангов в «Нашествии» — художник-реалист. В Федоре мертвое и живое не параллельно, оно противоречиво сосуществует и проникает одно в другое. Вот Федор, обиженный недоверием Колесникова, кричит, грубо намекая на то, что председатель исполкома покидает город: «Слушай, неужели ты и теперь боишься его? Сколько я понимаю в артиллерии, эта пушка уже не стреляет». Трудно понять, что означает этот цинический крик у Астангова— только вызов, оскал маски, выражение обиды или циническое присуще Федору и прорывается в минуты озлобленности.

Астангов не приукрашивает своего героя. Весь первый акт у Астангова диссонансный, дребезжащий, колючий, словно душа Федора наполнена скрежетом, и все вокруг него похоже на скрежет ножа о железо.

Поэтому, когда Федор подходит к роялю, ставит одно колено на вращающийся стул и открывает крышку, — ждешь, что нервные кисти его рук исторгнут резкий аккорд. Но Федор у Астангова бережно трогает клавиши и тихо, одним пальцем, наигрывает короткую мелодию, тут же ее обрывая. (Мелодия эта уже звучала в оркестре, в увертюре к спектаклю.) Сыгранная одним пальцем, она

звучит у Астангова как жалоба. Это первая жалоба — без слов. Второй раз жалоба выражается глухо, иносказательно. Федор стоит перед своим детским портретом, и зрителю передается его неудовлетворенность жизнью: «Все мы бываем ребенками, и вот что из ребенков получается». В подтексте: вот как искалечила меня жизнь.

В третий раз жалоба открытая, высказанная не без сопротивления гордыни. «Жить по-старому я больше не могу»,— говорит Федор. Он стоит возле печки, притихший, согревающий свои озябшие руки, сосредоточенный, ушедший в себя. Он уже не горланит, а «сдается», не выдержав пристального, испытующего взгляда Демидьевны: «Продрог я от жизни моей». В четвертый раз, когда Федор просится в партизанский отряд к Колесникову, в его жалобе слышатся и мольба, и требование, но они выражены так вызывающе-эксцентрично, что лишь усиливают недоверие к нему Колесникова, не имеющего возможности вникать в «душевные переливы» Федора. Федор, кривляясь, благодарит Колесникова («мерси»), он оскорбляет Ольгу, оскорбляет отца, а когда Таланов требует, чтобы Федор догнал Колесникова и извинился, Астангов подчеркнуто спокойно выдерживает паузу, медленно свертывает папиросу, потом, отказываясь, в упор смотрит на отца.

Переход от просьбы к вызывающей дерзости и даже паясничанью у Астангова настолько резок, что зрители одобряют осторожность Колесникова. Между тем Федор уже ощутил ужас нашествия. На его пути полыхали деревни, и бабы с малыми детьми плакали на пепелищах. Улицы города, в котором он вырос и жил, пугали его своей безлюдностью и зловещей, настороженной тишиной. Сознание невыполненного гражданского долга все больше мучило и тяготило его, отвлекая от преувеличенного интереса к своей судьбе. Астангов не хотел, видимо, чтобы этот голос проснувшейся совести звучал в первом акте явственней, отчетливей (хотя это, несомненно, в дальнейшем облегчило бы ему задачу раскрытия психологии подвига Федора). Он не искал никаких оправданий Федору. Ему хотелось поднять значение подвига Федора, не умаляя его вины, не ослабляя напряженности его внутреннего

конфликта. Поэтому в первом акте Астангов сознательно подчеркивал смятение Федора, изображая его во всей запутанности неуловимых оттенков. К последующим картинам, в которых происходит нравственное очищение Федора, Астангов шел трудным путем актера психологической школы.

Трагическая экспрессия и нервная смятенность ощущались в астанговском Федоре, когда он в первой картине второго акта, пошатываясь от усталости, пришел поздней ночью в родительский дом. Пережитый и переживаемый душевный перелом сказывался в драматизме его напряженного молчания. Но полное выздоровление для Федора еще не наступило. Уж после того, как в первом акте Федор просился в партизанский отряд, он в этот свой приход вынужден признаться: «Вот три дня мотаюсь по городу... и все додумать не умею. Мелькнет ниточка и рвется. Озяб я». Весь облик Астангова—облик одинокого, иззябшего человека. Сутулящаяся спина, кепка, надвинутая почти на глаза, поднятый воротник. В конце этой сцены Леонов дает Федору исцеляющее лекарство — страдания Анисьи, но вначале Федор медленно опускается на табурет, подавленный жестоким оскорблением близких ему людей. Лицо его попрежнему прячется в воротник, руки засунуты в рукава, чтобы согреться. Взгляд угрюм. Что-то в нем от затравленного зверя. Завоевывая право на доверие, он не может примириться с недоверием, и его изумление перед несправедливостью, сначала молчаливое и тихое, вырастает до клокочущего взрыва и протеста.

Он чувствует себя одиноким среди самых близких людей, к которым он, измученный, усталый, с замерзшей душой и телом, пришел обогреться. Его встречают отчужденность и оскорбительная подозрительность:

«О л ь г а. А сам-то как же прошел? У тебя ночной пропуск есть?»

Именно эти слова вызывают бешеный взрыв у Федора. Здесь Астангов чисто по-леоновски сочетает тончайшие психологические движения со сценичностью, доведенной до эффекта. В его игре ощущается это, казалось бы, непримиримое и противоестественное сочетание — психологическая правда и театральный эффект. Уже близок конец вто-

рого акта, а Анна Николаевна все мучается сомнениями: «Как ты думаешь, зачем сюда приехал Федор?» Вместе с ней колеблется, теряется в догадках и зрительный зал. Стремление Леонова заинтриговать зрителя по душе Астангову. Астангов больше, чем Леонов, больше, чем того требует пьеса (а иногда и больше, чем требует художественная правда), подчеркивает загадочность Федора. В то же время техника игры Астангова одухотворена, загадки души Федора захватывают не менее, чем повороты искусной интриги пьесы.

В природе таланта Астангова есть черты, которые делают его актером леоновского театра. Это—нервная сила, трагедийная, беспокойная, трепетная, несхожая с обычными проявлениями внешнего актерского темперамента.

Леоновская экспрессия контрастов, родственная Астангову, помогает ему передать остроту мыслей пьесы, насыщенность слова, сосредоточенность молчания.

Астангов стремится на сцене к постепенному и полному познанию человека, и именно это больше всего роднит его с Леоновым. Он не ограничивает свое сценическое повествование описанием внешности человека или изображением его поступков. Ему присущ сосредоточенный, даже изощренный интерес к тайнам человеческой психологии.

Внутренняя борьба у Федора затаена, нравственный кризис, переживаемый им, не выдает себя легко опознаваемыми признаками. Вот мать обзывает его страшной, самой позорной для русского человека кличкой — «трус». Но Федор у Астангова не вскакивает, не ищет слов, опровергающих это тяжкое обвинение. Попрежнему неподвижный и согбенный сидит он на табурете, не выдавая своего волнения. Лишь когда мать уводят, он взволнованно рвет ворот куртки, как будто она душит его, и требует у отца лекарства, «чтоб опалило все внутри».

У постели растерзанной Аниски Федор окончательно додумывает то, что не мог додумать раньше. Принятое решение делает его тихим и ясным. «Поцелуй меня, отец,— говорит он. — В лоб. Вперед и за все разом поцелуй...» Наконец путь выбран. Но Леонов дает новый поворот сценической интриге (и в нем новые испытания для Федора). Колесников не берет его в свои помощники. Второй раз

Федор при всех выслушивает отказ Колесникова и вновь прячет обиду под кривлянием, насмешкой и иронией. «Та-ак, понятно,— кричит Федор.— Как говорится в романах: и он удалился, низко опустив голову. Зря зашел, наследил только». Похлопывая себя по ногам, затевая с ними «вежливый» разговор, он говорит: «Вы чего тут наделали в благородном семействе? Пошли вон!!»

Шутовская выходка Федора, резко подчеркнутая Астанговым, кажется столь неуместной в ночь преследований, облавы, тревоги, что Ольга не сдерживается: «Шут гороховый!» Федора — Астангова словно ударяют. Он поворачивает свое лицо, и оно кажется искаженным от боли и гнева. Мучительное, горькое сознание неправоты близких выражается в искреннем недоумении и растерянности. Не поняли, не заметили того, что во мне произошло,— вот что, кажется, мог бы сказать Астангов, но он круто поворачивается и уходит.

Мстя убийцам, сливаясь со своим народом, Федор познает его справедливость, в которую раньше не верил. Поэтому и «очищение» Федора не походит на внутреннее примирение, совершающееся в душе героя. В исцелении Федора заключено большее, чем простое нравственное удовлетворение от сознания выполненного долга. Своею гибелью Федор зовет к борьбе и мести, а не к очищению через страдание. Он убежден, что от его смерти «им еще страшнее станет», точно так же, как убежден в этом Колесников: «Мертвые, мы еще страшней, Фаюнин». И в этом высокие побудительные причины героизма персонажей леоновской пьесы.

В сцене допроса Астангов показал полное преображение Федора, не поступаясь при этом ни одной ранее найденной и подмеченной черточкой характера, не меняя костюма (то же кожаное пальто), не меняя грима. Даже его вызывающая дерзость («я хочу курить»), его повелительный тон («и спичку») и насмешливые нотки («я в арифметике силен») казались знакомыми. Ему нравилось теребить папиросу во рту, не давая Мосальскому зажигать ее.

Перед зрителем стоял Федор, который не одному Фаюнину казался «закоулистым господином»

Но дурной огонь, который жег сердце Федора, погас. В нем возгорелся очистительный огонь ненавистн, н ярко вспыхнувшее пламя осветило все закоулки его души.

Необычайная мощь героики н снлы ощущалась теперь в астанговском Федоре. Его немного сутулая, согбенная спина выпрямилась. Кожаное пальто было свободно накинуто на плечи. Лицо не пряталось в воротник, кепка не скрывала высокого лба. Больше всего поражало новое выраженне глаз Федора. Глаза безоружного пленника не знали страха. Какая-то деловитая уверенность, строгость, почти спокойствие были во взгляде Астангова, и трудно было представить себе, что он взглянет, как бывало, хмуро, исподлобья, что при этом губы его скривятся в ироническую усмешку, а сам он пройдет по комнате угловатой, резкой походкой. Иногда взгляд его дольше, чем того требовала осторожность, задерживался на матери. И в нем была ранее не высказанная сыновняя нежность. Казалось, он счастлив, что может вот так прямо, честно смотреть в глаза матери. Его как бы глубоко радовало, что представилась возможность оправдать себя перед нею... И в этом было что-то мудрое и в то же время детское, мальчишеское. Сложно уживались в сердце Федора эта сыновняя преданность матери н бешеная ненависть к допрашивающему его Мосальскому. Переживания Федора были интимны, но от этой интимности не тускнел героический пафос его подвига. Он обретал лишь реальную жизненную убедительность.

Не в ореоле жертвенности воспринимает Леонов героизм русского человека. В том, как идут на смерть Федор, Ольга («красивыми быть, красивыми быть, товарищи») н Татаров («я им покажу, сволочам, как наши умирают»), слышится патетика героики, а не скорбная жертвенность.

Астангов и театр им. Моссовета изменили финал пьесы. В последнем акте Федор входит в подвал жестоко избитый, искалеченный. Пиджак его разорван. Волосы спутаны. Он прислоняется к стене, потом, еле передвигая ноги, с помощью товарищей, ложится на скамью. Он лежит на ней долго, нередка глухо, отрывисто произнося какие-то

слова. (Текст роли сокращен по сравнению с пьесой Леонова.)

Так он и умирает, тихо, незаметно. Тело его с головой покрыто полушубком, из-под которого торчат немощные, худые ноги. И чувство щемящей жалости невольно *затмевает* чувство восхищения перед героизмом русского человека. Между тем Леонов не только не подчеркивал недуг, немощь Федора в четвертом акте, а всячески утверждал тему его исцеления. Он тщательно отбирал слова для Федора. «Должно быть, выздоравливаю», — говорит Федор, лежа на нарах в подвале (в первом акте он жалуется на болезнь), а на вопрос Егорова: «Что, товарищ, болит?» — Федор отвечает: «Теперь лучше». (В первом акте — «простудился я в дороге»; «продрог я от жизни моей»; во втором акте — «озяб я».)

В словах Федора «должно быть, выздоравливаю» — философское осмысливание образа. В пьесе Федор умирает как герой, бесстрашно идя на расстрел, а в спектакле он умирает как жертва. Культ страдания и жертвы в его смерти. «Пострадать хочу и страданием очищусь» — вот какой старый мотив зазвучал в теме Федора.

Оттого, что смерть Федора не призывала к борьбе и мести, не возвеличивала героику, в спектакле восторжествовала ложная идея: страдание очищает, страданием можно искупить вину.

Этой темы искупления страданием не было в сцене допроса Федора, но она появилась в последнем акте и сразу перевела социальную трагедию в трагедию этическую.

Астангов принес на сцену *познание* человека, вначале одинокого, разочарованного, обособленного. Постепенно он провел своего героя через жестокие испытания жизни, чтобы в сцене допроса Федора показать торжество «гражданского» над «индивидуалистическим». Но для того чтобы полностью ответить требованиям, которые ставит перед театром героическая тема, нужен был смелый пересмотр и переоценка традиций, нужны были напряженные художественные искания. В жертвенном изображении гибели Федора Астангов и театр им. Моссовета еще остались в плену традиций.



А. Н. Грибов — Глоба
„Русские люди" К. Симонова в МХАТ



М. Ф. Астангов — Федор
„Нашествие" Л. Леонова в театре им. Моссовета

* * *

Итак, будучи убежденными приверженцами психологической школы в искусстве, мы вынуждены признать, что еще присущая ей ограниченность мешает законченному воплощению героического. Но это не колеблет основного убеждения. Раскрытая Грибовым и Станицыным правда о психологии подвига во сто крат нам дороже трескучей риторики помпезных и выспренних героических спектаклей.

Образы героев Отечественной войны, созданные Грибовым и Станицыным, свидетельствуют о том, что именно психологической школе принадлежит будущее. Потому что только в познании психологии современного человека, только в правде о нем — истоки подлинного новаторства.

«Новаторству» эпигонов, заимствованному из архивов, эклектической мешанине крикливых приемов, экстравагантностям и поверхностной риторике психологическая школа противопоставляет старое и вечно новое — познание человека, познание героя.

Люди, пришедшие с фронта в зрительный зал, нетерпимы к фальши и сентиментальности в изображении войны и героики. Они хотят видеть в театре то, что они видели на войне, что пережили, о чем передумали и в месяцы трагического отступления, и в годы великих исторических побед. Они познали жизнь, и ждут художника, который изобразит ее во всей суровой, неподкрашенной правде.

В годы войны жизнь подсказала искусству новые формы выражения героического. Сторонников психологической школы в искусстве стало больше и в скульптуре, и в живописи, и в литературе, и в театре.

Показать индивидуальность героя, *раскрыть психологию подвига* — к этому стремится художник, воссоздающий образ героя, будь то скульптор или портретист, писатель или актер. Реалистическая героика решительнее противостала абстрактно-героическому искусству.

Скульптор и живописец изображают лишь один момент действия, им нелегко запечатлеть кульминацию подвига

так, чтобы в ней отразилась психология героя, его характер, его жизнь. Над этим бьются сейчас мастера пластического искусства, хотя они часто приходят еще к решениям половинчатым, художественно-минимальным.

Скульптор Вучетич изобразил подвиг и гибель генерал-майора Гуртьева[1], командующего легендарной сталинградской дивизией, в барельефах на цоколе памятника. Самого же героя скульптор поставил на постаменте, добившись портретного сходства. Но портрет и повествование о героике у Вучетича не сливаются в единый пластический образ, а существуют параллельно, лишь дополняя друг друга.

Большие возможности реалистического воплощения героики таят литература и театр.

Астангов — Федор и Грибов — Глоба во многом оправдали ожидания своего зрителя. Они передали тончайшие психологические движения героя и дали возможность испытать огромную радость — радость познания.

Психологическая школа актерской игры (наиболее полно выразившая себя в Московском Художественном театре) в изображении героики установила преемственность с традициями толстовского романа.

Толстой не только запечатлел героизм бородинского сражения в «Войне и мире» (что делали и живописцы), но рассказал об истоках этого героизма, предварительно создав портреты-характеры русских людей, поведав нам об их жизни, чаяниях и стремлениях. Прежде чем изобразить подвиг скромного капитана Тимохина, героя бородинской битвы, он познакомил нас с его мыслями. Он описал нам ополченцев, которые перед боем надевали чистые белые рубахи, чтобы быть готовыми к смерти. Он объяснил нам победу русского народа, показывая, как шестнадцатилетние юноши, вроде Пети Ростова, рвались в «самую главную атаку», а мстители-партизаны хотели «навалиться всем народом на врага, чтобы спасти отечество».

[1] Генерал-майор Гуртьев, стоя на командном пункте в напряженный момент боя, своим телом заслонил от летящей мины старшего командира — командующего армией генерал-лейтенанта Горбатова.

Толстой рассказал нам о философских исканиях смысла жизни у Пьера Безухова, о сложности духовной жизни Андрея Болконского, о жажде романтического подвига у Пети Ростова, прежде чем мы узнали об их героизме. Но, проникая в психологию человека, Л. Н. Толстой изобразил с особой силой самое возвышенное чувство — вдохновенную любовь к родине. У Толстого психология людей, их биография определила характер их подвига. Приемы повествования давали возможность читателю познать человека. Толстой сначала раскрывал внутренний мир Андрея Болконского, а потом сталкивал нас с фактом его гибели, воспринимаемым нами теперь уже как утрата близкого человека, как личное горе.

Этим путем повествования и познания шли Грибов и Астангов. Они пришли бы к огромным достижениям, если бы над ними не довлела инерция старых «мхатовских» представлений о героическом, если бы Грибов избегнул *будничного изображения гибели* Глобы, а Астангов—*жертвенного восприятия смерти* Федора. Повествование о личных, человеческих качествах героя не должно приводить к его принижению. Раскрывая психологию подвига, можно притти к воспеванию подвига, а не к скорбному поминанию о жертве. И это должны подтвердить новые сценические образы героев Отечественной войны.

К возвеличению героики устремляются сейчас актеры-новаторы психологической школы.



Г. БОЯДЖИЕВ

СУД НАД ГОРЛОВЫМ

В тесном, накуренном вагоне я и мой товарищ ехали в Омск на премьеру пьесы «Фронт» в театре им. Вахтангова. Это было 7 ноября 1942 года. Поезд запаздывал. Когда мы вышли из вагона, нам сказали, что по радио только что закончили передачу доклада товарища Сталина на торжественном заседании Московского Совета. Толпа не расходилась. Падал густой снег, ложась на плечи и шапки. Из отдельных разговоров мы узнавали содержание речи вождя.

В городе происходила демонстрация. Мы пробирались к театру переулками. На театральной площади был митинг. Всюду царило радостное возбуждение, но люди оставались сдержанными, сосредоточенными и немногословными.

Мы вошли в зрительный зал театра — он был пуст. До начала дневного спектакля оставалось еще время. Сцена была без занавеса; посредине стоял овальный стол, покрытый зеленым сукном, и четыре стула. Мы подумали, что все это приготовлено для президиума. Но оказалось, что так оформлен спектакль. Нам понравилось, что декорации выглядят столь строго и официально и что сценическая площадка превращена в своеобраз-

ный зал заседаний, в место для обсуждения важного дела, для публичного размышления о Горлове.

Мы сидели в пустом зале — за стенами продолжалась демонстрация, шумели голоса, звучала музыка, в сознании всплывали сталинские слова о великой грядущей битве и победе... Премьера Вахтанговского театра в Омске, за тысячи километров от Москвы, а немцы стоят в Гжатске... «Фронт» А. Корнейчука печатался в четырех номерах «Правды». В дни, когда дорога была каждая газетная строка, целые полосы отдавались пьесе. Нет, это не просто пьеса — это важнейший исторический документ, это тот случай, когда писатель сказал смелое и гневное слово от имени народа.

До сих пор я видел довольно малодушных исполнителей роли Горлова — они или сразу поднимали руки вверх и тут же сознавались в его полнейшем ничтожестве; или делали вид, будто не знают, о чем идет речь, и исполняли роль в таких благожелательных тонах, что становилось непонятным, почему этот вполне достойный военачальник попал в столь неблаговидную историю.

В первом случае актеры, играя Горлова, безнаказанно паерничали — сипели, хрипели, гундосили, строили страшные физиономии, колотили кулаками по столу,— одним словом, предавались заурядному театральному переигрыванию. В другом же случае они как будто робко жались к стенке и с партикулярной беспомощностью не брались судить о тактике и стратегии. Такой исполнитель как бы говорил: мне дали текст — я его правдиво произнес, а о значении его судите сами,— я актер, и не мое это дело разоблачать генералов.

А результат был одинаково плачевным. Получалось или наглоатое пародирование, и тогда мы не верили в реальность фигуры Горлова, или столь безликое и трусливое изображение этого персонажа, что мы не знали, кто перед нами — невинная жертва обстоятельств или сам носитель зла. В первом случае театр отделывался анекдотом, во втором — прибегал к спасительной фигуре умолчания.

Выразить в образе Горлова *правду* его *личного характера* и передать через этот образ *народный гнев*, создать

тип одновременно психологически-реальный и публицистически-тенденциозный — вот труднейшая задача, которая встала в те дни перед театром.

Как же с ней справился один из лучших наших актеров — Алексей Дикий?

* * *

Пока мы предавались размышлениям, зал заполнился. Ударил гонг, и Алексей Дикий начал играть.

Перед нами был генерал Иван Горлов — крепкий, коренастый человек с большим лбом, нависшими бровями, сжатой челюстью. Он сидел за столом, высоко держа голову, и разговаривал, не глядя на собеседника. Проницательный взгляд его был устремлен вперед, он смотрел прямо в зрительный зал. Горлов говорил корреспонденту о своих орденах.

«Первый я получил...» — И вдруг неожиданно склонил голову и любовно глянул на орден, потом такой же взгляд на другой, еще нежнее — на третий, и даже погладил орден пальцем...

Разговор идет дальше, столь же степенно и важно, без грубых интонаций, пародирования и открытого разоблачения. И все же чем-то этот человек вызвал у нас беспокойство. Но мысль об этом мелькнула только на мгновение.

Обаятельный, добродушный Горлов продолжает беседу с журналистом, он поистине скромен — этот полководец. Как искренно он не хочет фотографироваться... Но, странное дело, сам энергично отказывается, а туловище, как будто независимо от генерала, чуть заметно ерзает в кресле, старательно отыскивая наиболее эффектную позу... Снимок сделан. Еще раз! И еще более энергичные протесты, и еще большее старание получше сфотографироваться.

Показалось ли нам только, что этот генерал, с широкой улыбкой и открытым взглядом, себялюбец и хвастун, или на самом деле это так? Как бывает в жизни — вдруг в уважаемом человеке заметишь какую-нибудь неожиданную черту и усомнишься в нем.

Но вот Горлов снова заговорил, уверенно и сильно. Подозрения исчезли, но глаз с него мы все же не спускаем. И как хорошо, что он сидит так близко к залу и на сцене нет ничего лишнего; можно смотреть ему прямо в глаза и следить за малейшими движениями лица. Пожалуй, режиссер, Р. Н. Симонов, прав, что посадил актера на самой авансцене. Мы хотим пытливо *всматриваться* в Горлова, чтобы думать, смотреть и решать.

И когда в кабинет Горлова входит его брат Мирон и садится к столу, мы сами будто присаживаемся вместе с ним и его глазами наблюдаем за Горловым. Какой это все же открытый, веселый, обаятельный человек — как он искренно обрадовался Мирону, как участливо расспрашивал о его семье, как гостеприимно стал угощать, вытаскивая из ящиков стола бокалы и бутылки. Иван Горлов любит и умеет жить. Каким блаженством сияет его лицо, когда он вспоминает о Париже. Что говорить, хорошо было во французской столице, есть о чем порассказать, вот только время и место не позволяют вдаваться в подробности... В кабинете становится по-домашнему уютно, точно Иван принимает Мирона у себя на квартире. И когда Горлов отдает распоряжение, он так же по-домашнему распекает подчиненных: поорет на них всласть, а потом, сменив гнев на милость, готов распить с младшим чином бутылку-другую коньяка. Но странное дело: когда Горлов весело болтает о своих парижских похождениях или потчует брата вином — он обаятелен и мил, а как только ему приходится заниматься делами — у генерала появляется излишняя нервозность, в его голосе слышны истерические интонации и заметно, как трудно ему сдерживать себя. И чем серьезнее и ответственней дело — тем внешне самоувереннее Горлов и тем внутренне он встревоженнее и злей.

Вспомните басню о медведе и бревне: чем сильней медведь отталкивает бревно, тем больней оно его бьет, а чем больней оно бьет, тем сильней он его отталкивает.

Дикий разоблачает Горлова, не пародируя образ, не прибегая к тенденциозной игре. В таком случае актер из-

меиил бы принципу реалистического искусства. Дикий разоблачает Горлова, раскрывая истинные, мизерные масштабы личности своего героя, теряющего субъективно-положительные качества от нехватки характера и ума для огромного дела, за которое он самоуверенно взялся. Но сам Горлов не замечает этого перенапряжения воли, военачальник не понимает, что громы и молнии, которые он беспрестанно шлет на своих подчиненных, больней всего разят его собственный авторитет. Но поступать иначе Горлов не может, — это постоянное возбуждение поддерживает в нем иллюзию действительного дела, внутреннюю уверенность и покой, как это бывает у актера, играющего на сцене роль. Основное психологическое свойство Горлова (в том плане, как показывает его Дикий) — это полнейшее душевное благодушие, абсолютная самоуверенность при величайшем драматизме объективного хода событий. В этом несовпадении личного самочувствия с общим положением дела заключена тайна сатирического решения сценического характера, полностью сохранившего черты реальной личности.

...Явились генералы и Гайдар. Начальник штаба приступил к изложению стратегического плана Горлова. Зеленые сукна раздвигаются, над креслом командующего возникает большая карта, в центре станция Колокол.

Горлов продолжает сидеть в кресле; как музыку, слушает он речь своего начштаба, закрывает глаза, жмурится, блаженно улыбается. Его сейчас никто не видит, он один сам с собой, а за спиной так явственно витает его военный гений. Горлов резко поворачивается и торжествующим взглядом окидывает карту. И снова глубоко усаживается в кресло и в полном блаженстве застывает... Начальник штаба кончил говорить. Горлову тишина кажется благоговейной, и нарушить ее может лишь он сам.

«Дерзайте!» — иными словами: будьте достойны моего замысла — и победа обеспечена.

Огнев энергично протестует против плана Горлова. Колос его поддерживает,— генералы решили на этот раз не сдаваться...

Но Горлов этого не замечает. Для него Огнев зазнавшийся юнец, которого он отечески журит, а Колос — просто недалекий старик, которого можно переубедить дружеским похлопыванием по плечу.

Пока полководец безмятежен; план великолепно разработан и пущен в действие, за непослушание кое-кому «вправлены мозги», а критика брата Мирона опровергнута двумя-тремя шуточками.

Горлов торжествует, он чувствует себя таким же бравым военачальником, как двадцать пять лет назад. И мы видим, как преображается его лицо: строгое и важное, оно озаряется молодой улыбкой, глаза смотрят острым, ястребиным взором, туловище выпрямляется и мягко, точно на коне, покачивается в кресле. И Горлов тихим, грудным голосом поет старую боевую песню. Голос сам собой крепнет, звучит зычно, раздается вширь, и нет сейчас для Горлова штабного кабинета, современной войны, техники и стратегии, а есть только широкая степь, верный конь да острая шашка...

Что ж это за человек — командующий фронтом Горлов?

И когда в следующем действии выходят Мирон и Гайдар, останавливаются и смотрят в глубь сцены, на занавес, из-за которого слышна пьяная песня, то их сосредоточенность и задумчивость выражают сосредоточенность и задумчивость зрительного зала.

Входит Сергей Горлов — сын, он возбужден, взволнован и слегка пьян. Мирон с ним ласков, приветлив, но дума о брате, Иване Горлове, не покидает его. Сын начинает говорить об отце.

И тут режиссер Симонов создает очень содержательную мизансцену, восполняющую недостающий у Корнейчука эпизод—встречу отца и сына, где они встали бы лицом к лицу. Сергей говорит об отце и с бокалом в руке направляется к занавесу. В это мгновенье раздаются возгласы и крики «ура». Сергей круто поворачивается. В пролете занавеса, спиной к зрительному залу, появляется Горлов, он уже хотел было войти на сцену, но кто-то потянулся к нему с бокалом, кто-то полез целоваться... Горлов скрылся за занавес. Сергей вернулся к своему месту. Они не виде-

ми друг друга. Встреча отца и сына не произошла, но мы их увидели вместе и, увидев, противопоставили. И с совершенной убежденностью повторили про себя слова Сергея Горлова: «Мой отец недалекий человек».

Мирон и Гайдар остались одни. Задумчивость исчезла. Сергей сказал то, что думал каждый из них, но не хотел, может быть, не решался еще сказать. Теперь приговор произнесен. Его нужно аргументировать.

В пьесе начинается политический диалог между Мироном и Гайдаром. Вряд ли мы ошибемся, если назовем это место сценически самым трудным во всей пьесе. Это откровенно публицистическая сцена.

Гайдар и Мирон прошлись по комнате, подошли к рампе и остановились рядом, глаза устремлены вперед,—оба думают, и каждый произносит вслух свою мысль. Происходит суд — и, точно хор в греческом театре, эти два персонажа говорят то, что думает зал, и зал рад, что они говорят то, о чем он думает...

...Итак, зал глубоко вдумался в горловскую проблему, он готов во всеоружии встретиться снова с этим противоречивым человеком.

На сцену врывается веселая компания собутыльников, визжит и тренькает шумовой оркестр, бьет в литавры пьяный в дым писатель... В блаженном энтузиазме вопиет впавший в детство Местный.

Горлов тоже чуть-чуть пьян, но это его не безобразит, а как-то даже окрыляет. Дикий произносит монолог Горлова без фальшивой скромности и без хвастливого зазнайства. Это искренняя вера Горлова: что у трезвого на уме, то у пьяного на языке. Да, такой человек водил в гражданскую войну лихие отряды конников, и сейчас у него много силы, обаяния и простоты, но как безнадежно он устарел! Пожалуй, теперь и ротой нельзя командовать с его убеждениями, а не то что фронтом...

После речи Горлова выступает артист Грустный. И вот тут самым неожиданным образом раскрывается умилительная примитивность натуры Горлова. Грустный поет романс «Калитка». Тихие, мягкие звуки вкрадчиво льются и журчат, певец печально улыбается. Горлов с величайшей осторожностью,— сохрани бог, чтобы не скрипнули

сапогн,— проносит стул через комнату н ставит его около самого актера, облокачивается и самозабвенно слушает. Певец чуть отодвигается назад и, склонившись к самому уху генерала, будто изливая целительный бальзам, поет романс. Горлов закрывает глаза, в блаженстве кивает головой и тихо подпевает Грустному... Певец выводит последнюю ноту тихо, печально и сладко... Нет конца этому чарующему звуку. Горлов в немом восторге, с застывшим от изумления лицом, смотрит на виртуоза. Среди полной тишины еле звучащая нота... Наконец... она замирает. Свирепым басом орет Хрипун: «Браво!» и шумно аплодирует. Горлов резко оборачивается к нему и устремляет на своего приятеля возмущенный, пылающий взгляд: как тот посмел нарушить благоговейную тишину, как посмел спугнуть легкокрылую музу! И когда компания, прощаясь, уходит, то из-за занавеса, чуть ли не в онегинской крылатке, снова появляется Грустный, и снова звучит пленительная «Калитка», снова выводится бесконечная сладостная нота, и снова в глубоком блаженстве слушает ее командующий фронтом Горлов. И зрительный зал с полным презрением смотрит на него... не только как на полководца, но и как на человека...

«Надо бить их, этих самовлюбленных невежд, бить в кровь, вдребезги и поскорее заменить их другими, новыми, молодыми, талантливыми людьми. Иначе можно загубить наше великое дело». Эти слова Мирона, сказанные под занавес, звучат как твердое, бесповоротное решение зала.

И эти слова Мирона становятся как бы девизом игры Дикого. Актер действует со всей решительностью, он не боится трудностей, напротив, он создает их себе сам,— и от этого его разоблачение становится только беспощадней.

На сцене существует неписанный, но достаточно распространенный закон: если актеру требуется добиться отрицательного эффекта, нужно прежде всего лишить образ непосредственности человеческих переживаний. В таком случае актер как бы проходит мимо своего героя и отмахивается от его страданий, как от назойливых жалоб профессионального нищего. Делается это из боязни, что стра-

дания отрицательного персонажа могут вызвать сочувствие зрителей. Но, проявляя подобную «бдительность», которую правильней было бы назвать попросту трусостью, актер лишает себя и нас главного — ощущения *реальности* изображаемого человека.

Дикий безбоязненно изображает горе Горлова, потерявшего своего сына. Не имея в пьесе для этой темы текста, он использует самую ситуацию и раскрывает ее с глубоким драматизмом.

Гибель сына потрясает Горлова. Пусть он не говорит об этом, — разве рассказывают сильные люди о своих страданиях? Дикий выходит в шинели, наброшенной на плечи, он судорожно кутается в нее. Все тело Горлова в страшном нервном напряжении, у него изможденное, постаревшее лицо и мертвые зеленые глаза... О чем бы он ни говорил, жестокая тоска не покидает его. Но в этой тоске чувствуется что-то животное, какая-то униженность и подавленность во всей фигуре, и отцовское горе кажется, несмотря на всю его искренность, кощунственным и лживым. Из тоски внезапно прорывается злоба, глаза наливаются кровью, и Горлов безобразно орет на Благонравова, а тот, ценой величайшего напряжения, собрав все жалкие остатки воли и характера, поднимает бунт, осмеливается противоречить начальнику. Горлову достаточно ударить кулаком по столу — и порядок восстановлен. Но порядок этот только внешний, в душе у командующего полное смятение. И когда он говорит Хрипуну, чтобы тот прихватил с собою коньяк, то уж наперед можно сказать, как Горлов будет успокаивать свою растревоженную душу.

Приходит Мирон. Его горе сдержанно и благородно. Как непохоже оно на жестокие мучения Горлова. Но братьев все же сближает общее несчастье — смерть Сергея.

И тут происходит главный разговор. Он возникает сам собою, из печальной дружеской беседы. Горлов слушает Мирона, уронив голову на стол, а Мирон говорит ровным, спокойным, безжалостным голосом.

Что делается в душе Горлова? Только об этом думает сейчас зал.



А. Д. Дикий — Горлов

„Фронт" А. Корнейчука в театре им. Е. Б. Вахтангова

И. М. Толчанов — Гайдар и А. Д. Дикий — Горлов

„Фронт“ А. Корнейчука в театре им. Е. Б. Вахтангова



Мирон продолжает говорить. Жесткими пальцами, точно тисками, сжал себе голову Иван Горлов.

«Пойми, Иван, покуда не поздно. Иначе тебя снимут».

Горлов медленно поднимает лицо, оно ничего не выражает, разве только холодное любопытство. Глаза устремлены на брата. Мирон спокойно встречает этот прямой, бесстрастный взгляд, ему не видно, что в это время правая рука Иваиа медлеиио тяиется по столу, добирается до звонка, и палец иажимает киопку. Входит адъютант. Не прииимая руки, ие оборачиваясь к вошедшему и не спуская пристальных глаз с брата, Горлов спокойиым, ровиым голосом велит вывести Мироиа из кабинета.

У Мирона гнев сменяется презрением. Ои уходит. Только после этого в Горлове прорывается злоба, отчаяние и бешеный темпераметт. Он мечется по сцеие и, когда объявляют о приходе Огнева и Колоса, внезапно останавливается и пристраивается у спинки широкого кресла, точно большое хищное животное, отыскавшее упор для смертоносного прыжка.

Геиералы входят. Так вот кто его злейшие враги. Сперва он их ие считал достойиыми противииками. «Ну, что ж, поглядим, как справятся оии с Иваиом Горловым».

Огнев и Колос стоят точио две литые фигуры, ни у того, ни у другого не шелохится мускул на лице, только из-под белой повязки величайшей решимостью сверкают глаза у молодого геиьрала, и таким же огнем наполиен взор старика, гневно нахмурившего брови.

Приговор зала громко и гласно произиесеи Огиевым.

Горлов заметался, закричал, грохнул кулаком о стол, схватил перо и, брызгая чернилами, начал что-то писать, со всего размаха хлопнул печатью, закричал Гайдару, чтобы тот подписал бумагу, и, рваиувшись к телефону, сорвал трубку...

И в ту секуиду, когда, по всей вероятности, Горлов хотел сообщить об аресте Огнева и Колоса, ои, застыв от удивления, увидел, как из-под пальцев Гайдара плавио разлетелись и стали медленно падать на пол клочки разорванного приказа...

Правду о себе Горлов слушает, склонившись всем корпусом на стол, спиной к залу. Потом медленно поворачивается, рука судорожно сжимает телефонную трубку — это точно скипетр в руках низверженного короля, и телефонный провод — тонкая нитка, связывающая Горлова с прошлым. Но и ее нужно оборвать. Горлов осторожно кладет трубку на место. Сейчас у него в руке приказ об отставке. Дикий обходит стол и, обводя глазами зрительный зал, точно безмолвно вопрошает: «Люди добрые, что же это делается?»

Но в зале нет добрых людей — в зале справедливые люди, суровые судьи.

И снова злоба вскипает в этом тупом, упрямом, вредном человеке.

«Увидим, как это вы без меня воевать будете», — вызывающе говорит Горлов, и недобрая улыбка кривит его губы. Затем он решительным жестом надевает папаху набекрень, медленно, пуговицу за пуговицей, застегивает шинель, демонстративно по-солдатски отдает честь, резко поворачивается на каблуках и, отпечатывая шаг, выходит из комнаты. Уход Дикого великолепен!

В этой фигуре, самоуверенно покидающей сцену, — весь Горлов с его солдафонским упорством и тупостью.

Горлов уходит, но в нем нет покорности; он разоблачен и изгнан по ходу пьесы, но такие, как он, были в жизни — самоуверенные и властные. Боритесь, разоблачайте их, — как бы говорил актер.

Искусство делало свое большое дело. В самый драматический момент в истории родины оно учило людей. На спектаклях «Фронта» театр становился трибуной, а актер был учителем жизни.

Что может быть выше этого для художника? В годину бед бороться за идеалы народа, искоренять зло, воздействовать на совесть и пробуждать сознание, участвуя этим в великом деле борьбы за свободу и независимость родины.

Какие это высокие слова и как часто в нашем театре они остаются только словами.

* * *

Когда я сейчас вспоминаю омский спектакль 7 ноября 1942 года, то ясно вижу, как искусство с гражданской самоотверженностью, смело и открыто вошло в жизнь и заговорило страстным, волнующим голосом.

Воистину этот спектакль был нормой и образцом. И суть игры А. Дикого заключалась в том, что актер со всей силой конкретности утверждал образ Горлова как *характер* и одновременно с полной беспощадностью отрицал его как *тип*.

Так высокая тенденциозность и подлинный реализм сочетались в сценическом образе, созданном актером Диким.

ИРИНА СЕГЕДИ

МАРЕЦКАЯ — ВАРЯ

(«Встреча в темноте» Ф. Кнорре)

Тема пьесы Кнорре «Встреча в темноте» — героизм рядового советского человека, массовый героизм, порожденный войной. К «обыкновенным людям» относится молодая учительница Варя, главное действующее лицо этой пьесы.

Характерно, что драматург не дает своей героине даже фамилии. Он называет ее просто «Варя», как бы подчеркивая этим будничность, повседневность и в то же время обобщенность этого образа.

Рискуя собственной жизнью, девушка спрятала и выходила раненых советских бойцов. Когда немцы обнаружили это, было уже поздно: раненые успели скрыться, в город входила Красная Армия. Немецкий офицер выстрелил в Варю, но она осталась жива. Таково содержание пьесы.

Роль Вари написана не слишком глубоко и тонко. Все в ней на поверхности, все ясно. Каждая реплика настойчиво подчеркивает одну и ту же мысль: перед вами не романтическая героиня, но обыкновенная, ничем не выдающаяся девушка. Она идет на подвиг скорее инстинктивно, чем сознательно. Она все время остается застенчивой и наивной.

Эти подчеркнутые драматургом черты характера Вари порой привлекают нас своей свежестью и чистотой. Варя



В. П. Марецкая — Варя

„Встреча в темноте“ Ф. Кнорре в театре им. Моссовета



В. П. Марецкая — Варя

„Встреча в темноте" Ф. Кнорре в театре им. Моссовета

не лишена некоторого своеобразия. Но в ее образе нет индивидуальной неповторимости. Именно поэтому успех ее роли в решающей степени зависит от метода исполнительницы.

Если актриса захочет *«раскрыть»* образ Вари, твердо следуя за текстом пьесы, она может рассчитывать, что общий мягкий колорит роли и отдельные удачные ее моменты привлекут зрителя, несмотря на известную дидактичность замысла автора.

Но если актриса ставит перед собой серьезную художественную задачу, она должна выйти за пределы пьесы и обогатить образ своими мыслями и чувствами, заново *создать* его — тогда на основе пьесы появится новый характер, более глубокий и значительный.

Именно так подошла к роли В. Марецкая [1].

Ф. Киорре последовательно раскрывает черты характера Вари, определившие ее поведение: чувство долга, требовательность к себе, сочувствие к слабым. Все это изображено с таким педантизмом, который совершенно исключает возможность раздумий и размышлений.

Марецкая как будто принимает этот метод постепенного раскрытия характера, — шаг за шагом обнаруживает она все более глубокие тайники душевной жизни Вари. Уверенно и точно анализируя содержание роли, актриса как бы освещает то одну сторону характера девушки, то другую, до тех пор, пока зрителям не делается совершенно понятно, почему она стала, *не могла не стать* героиней. Кажется, нет различия между методом драматурга и актрисы. Но только кажется.

Начало спектакля.

Испуганная большеглазая девочка мечется по комнате, заваленной предметами школьного обихода. Она растеряна и возмущена. В ее круглых глазах откровенный ужас, а в голосе звенят нотки гнева. Она обижена: почему именно ей пришлось в эту страшную ночь дежурить, поджидать машину, которая, почти наверно, не придет. Варя взволнованно высказывает свою досаду в разговоре по телефону. Она говорит быстро, захлебываясь словами,

[1] Спектакль театра им. Моссовета. Постановка Ю. А. Завадского.

срываясь на верхах. Настроена она решительно, хотя в голосе слышатся закипающие слезы. Одной рукой девушка судорожно сжимает телефонную трубку, другую неловко прижимает к животу, как бы желая этим нелепым жестом подчеркнуть убежденность в правоте своих слов.

Чувствуется, что это девушка не робкого десятка, умеющая постоять за себя.

Сейчас она захвачена одной мыслью — бежать, спастись от немцев. И вот — возможность бежать найдена. За Варей приходит сестра. Достали лошадь, нужно торопиться.

В бешеном ритме идет сцена встречи сестер. Девушки обнимаются, говорят, перебивая друг друга, торопливо одеваются.

...И вдруг — пауза. Марецкая останавливается посреди сцены, смущенно озирается, удивленно разводит руками, медленно, как бы не доверяя собственным словам, говорит упавшим голосом:

— Нет, я думаю, все-таки мне нельзя итти.

Варя растерянно смотрит перед собой. Кажется, ей стыдно, что она должна отпустить сестренку одну, что не может оставить теперь уж никому ненужное имущество школы...

Застывшей позой, удивленным жестом, медлительностью речи актриса откровенно подчеркивает первую существенную черту характера Вари, определяющую все ее дальнейшее поведение. Она как бы говорит зрителю: смотрите, девушка остается, потому что *не может* уйти, потому что с детских лет ей привито чувство долга, ответственности. Это чувство долга не позволит ей бросить свое дело и тогда, когда немецкая плетка засвистит над ее лицом.

С такой же резкостью в приеме, с нескрываемой тенденцией показывает Марецкая и другие черты характера Вари.

Вот она ласкает сестренку, веселой болтовней пытаясь ее успокоить. Вот неуклюже, но бесконечно участливо она склоняется над раненым, не зная, чем облегчить его страдания, и мы видим, что резкая, порывистая Варя заботлива и ласкова с теми, кто слабее ее, кому нужна ее помощь.

Вот, пораженная смелостью Христофорова, она загорается жаждой дела, жаждой борьбы. Мгновенно забыт страх. Только что вздрагивавшая, прятавшаяся в угол при

каждом разрыве, Варя теперь свободно и легко бегает по комнате, смеется, быстро, увлеченно говорит. Когда она скрывается за сценой, зритель чувствует, что у нее появился тот азарт, без которого невозможен настоящий подвиг.

Постепенно обнаруживая отдельные черты характера Вари, Марецкая отнюдь не стремится сделать это исподволь, незаметно. Она подчеркивает то, что ей нужно, и этого не скрывает.

Больше того, если Марецкой важно особенно рельефно оттенить какую-то грань характера Вари, она не останавливается перед нарочитой сгущенностью красок.

В этом отношении показательна сцена появления Вари на чердаке, после того как немец ударил ее сапогом.

...Звучит тревожная музыка. Напряженная дробь барабана. С волнением и надеждой ждут Варю раненые. Сейчас скрипнут петли, поднимется тяжелая крышка люка. .

Вытолкнутая невидимой торопливой рукой, из люка появляется корзина, и уже потом, вслед за ней, сама Варя. Девушка двигается боком, втягивает голову в плечи, прикрывает платком правую щеку. Варя проходит немного вперед, здоровается, бессильно опускается на пол... Создается впечатление, будто ей нестерпимо трудно вести себя как обычно, координировать движения, соразмерять голос.

Варя начинает свой рассказ. Ей мучительно стыдно, кажется, что след удара горит на лице, как позорное клеймо. Марецкая то и дело подносит руку к щеке, чуть дотрагиваясь до ушибленного места. Она смотрит прямо перед собой в пространство и говорит, говорит... Голос ее стал ниже, в нем появился какой-то металлический звук. Девушка немного заикается, останавливается посреди фразы. Ее интонации странно бессмысленны. Она растягивает предпоследний слог и «глотает» окончание слова. Она внезапно убыстряет темп речи, чтобы вслед за тем сразу замолчать. Руки ее все время в движении: она теребит платок, берет что-то из корзины, кладет обратно. Ей некуда девать себя, ей стыдно перед товарищами. И за этой тягостной неловкостью, за этой бессмысленностью интонаций ощущается то напряжение, в котором живет сейчас Варя.

Все это передано настолько остро, настолько подчеркнуто, что с жизненной точки зрения поведение Вари кажется

неправдоподобным. Но Варя действует не в жизни, а в театре. И *жизненную правду* Марецкая передает остротой *театрального приема.* Подчеркнутая автоматичность движений, выразительность контрастов в интонациях и жестах обнажают душевное напряжение Вари с такой драматической силой, что тоскливые, безжизненные интонации становятся невыносимы, и зритель ждет, требует разрядки. И когда Варя не выдерживает, когда, повалившись вбок, уткнувшись лицом в плечо бойца, она разражается тонким, визгливым, детским плачем, — у зрителя возникает невольное чувство облегчения.

После этого Марецкая произносит: «Вы понимаете, это в первый раз...»

В пьесе эта реплика звучит нарочито. В театре мы ее ждем. Мы уже поняли, что означает для Вари удар немецкого солдата. В чувстве этого мучительного унижения раскрывается гордая, независимая душа девушки.

Ф. Кнорре, по всей видимости, не задавался целью *подчеркнуть* определенные стороны характера Вари. Он хотел,— и в значительной мере это ему удалось,— создать простой и естественный образ простой и естественной девушки. Если кое-что получилось нарочитым,— это результат неумения владеть материалом, недостаток художественного такта.

У Марецкой невольная подчеркнутость, нарочитость текста роли приобретает иное качество, — становится *художественным приемом.* Наивности драматургической формы придан характер заостренного художественного обобщения.

Каким образом в обыденной бытовой роли Марецкая смогла успешно применить прием условной театральной подчеркнутости?

Для этого актрисе необходимы были по крайней мере три условия: точность психологического анализа, непогрешимое чувство внутренней правды и тонкий такт художника, умеющего каждый раз использовать именно тот прием, который сейчас наиболее выразителен.

Сочетание этих качеств, органически свойственных таланту Марецкой, позволяет актрисе достигнуть той степени образного обобщения, когда жизненно неправдоподобное становится художественно правдивым.

Героические поступки девушки облечены в пьесе в заурядную бытовую форму. Действия Вари лишены поэтической возвышенности и символического смысла. Девушка стирает белье, кормит раненых, моет пол, совершает множество других, таких же будничных действий.

Как же сыграть Варю, не нарушая стилевой, жанровой определенности образа и показывая в то же время героическое величие скромной девушки?

Можно поставить «Встречу в темноте» и сыграть Варю так, что ее бытовое поведение будет служить всего лишь предлогом для выражения скрытого смысла роли. При таком решении исполнительница роли Вари уже не сможет держаться непринужденно и просто. В ее жестах должна ощущаться скульптурная законченность, патетическая величавость. Она не протянет руку лопаточкой, подавая раненым воду, как это делает Марецкая в первой картине. Она будет плавно передвигаться по намеченному режиссером плану мизансцен, значительно, торжественно жестикулировать. Она будет непрестанно напоминать зрителю, что служба в комендатуре, уход за ранеными, все, что делает Варя, — это только *форма* проявления героизма, форма, которая может измениться, не влияя на содержание образа.

Актриса и режиссер, избравшие этот метод, достигнут впечатления известной значительности; но они неминуемо обесцветят свою героиню, лишат ее той индивидуальной неповторимости, без которой невозможен ни подлинно реалистический, ни подлинно театральный образ.

Можно сыграть Варю по-другому: увлечься обыденностью, реальностью, житейской простотой ее поведения. При таком решении мизансцены потеряют свою картинность и пластическую эффективность, а игра актрисы лишится торжественной приподнятости. Внимание актрисы будет сосредоточено на том, чтобы передать поведение Вари естественно, во всей его неприглядной будничности. Актриса покажет бытовую сторону роли, и мы увидим, как Варя стирает, как она топит печку, моет пол. Все будет просто — так, как это бывает в жизни, но в судьбе и характере Вари не будет обобщения и рельефности подлинного искусства.

Если в первом случае образ, теряя свою конкретность,

становится нереалистичным, то во втором случае его идейный смысл будет восприниматься не непосредственно, а путем логических соображений и выводов. Только путем умозаключений мы сможем понять, чего стоит девушке эта обыденность, каким героическим мужеством она должна обладать, чтобы выстирать окровавленный бинт или снести раненым на чердак пищу.

Оба противоположных метода приведут к тому, что образ лишится не только своей реалистической обобщенности и полноты, не только художественной цельности, но и театральности.

Ю. А. Завадский и В. П. Марецкая в работе над образом Вари показали подлинно театральное, острое решение бытовой пьесы, возможность органического сочетания условности и правды, бытовой определенности и художественного обобщения.

Варя, созданная Марецкой, в своем бытовом сценическом существовании вполне реальна. Актриса не только абсолютно точно воссоздает на сцене элементарные житейские действия, но придает им известную характерность.

Марецкая как будто получает удовольствие от самого процесса воспроизведения этих действий. Как умелый мастер с любовью отделывает детали, так актриса, отличающаяся неизменной точностью внешнего рисунка, с радостной легкостью показывает на сцене обыденные житейские мелочи. Но этот показ никогда не превращается в самоцель. Все, что делает Марецкая, подчинено единой, основной задаче: создать целостный художественный образ, использовать все средства театра для того, чтобы выпукло, ярко и точно воплотить свой замысел. И если для достижения *внутренней* правды актрисе нужно нарушить элементарную житейскую правдивость, — она делает это.

Достаточно вспомнить сцену Вари со священником. Девушка только что открыла священнику страшную правду об участи раненых, поставив и себя и его под угрозу смерти. Она еще не знает, какое решение принял старик. Через несколько минут все выяснится. Но эти минуты надо прожить, и прожить так, чтобы ничем себя не выдать.

Варя ждет. Чтобы чем-то заняться, она берет тряпку и начинает рассеянно водить ею по панели. Девушка медлен-

но движется вдоль стены,— туда и обратно, туда и обратно, — до тех пор, пока это движение становится страшным в своей монотонности.

Священник выходит на улицу. Что он скажет толпе, жизнь или смерть принесут его слова советским людям? В комнату явственно доносится дрожащий голос старика. Прислушиваясь, Варя как завороженная останавливается среди сцены. Но стоять так, без дела, нельзя—это подозрительно. Марецкая, не глядя, берет кожаный стул, наклоняет его перед собой и, вся подавшись вперед, начинает обтирать спинку. Бессильно опущенная рука с тряпкой медленно, машинально движется по блестящей кожаной поверхности. Вот Варя на секунду остановилась, потом снова начала тереть — все быстрее и быстрее, в каком-то причудливом ритме... А лицо устремлено к двери, глаза горят, мускулы напряжены...

Что же это — пресловутая «игра с вещью», которой в былые времена увлекались актеры эксцентрической школы? Ни в коем случае. Это не эксцентрика, но это и не натуралистическое воспроизведение жизни. Актриса не «играет с тряпкой», но она и не «вытирает пыль». Нарушая житейскую целесообразность движений, Марецкая особенно наглядно передает душевное смятение своей героини. Она не думает в это время о будничной правдивости, не боится сгущенности красок: напряженность переживаний Вари достигла сейчас того предела, когда методом житейской правды невозможно выразить всю глубину душевного потрясения героини. И то, что в жизни показалось бы аффектированным, преувеличенным, на сцене становится единственно верным и точным.

Такой прием несет в себе могучую силу театральной выразительности. Но он не лишен опасностей. Это, прежде всего, опасность злоупотребления чисто внешней эффектностью. Если внутреннее напряжение героя не передано, если сгущенность красок не оправдана силой чувства, прием сохранит свою выразительность, но потеряет содержательность, станет неправдоподобным. Именно поэтому Марецкая прибегает к приему внешнего акцента чрезвычайно редко, только тогда, когда внутреннее напряжение ее героини достигает своей кульминации.

Подчеркнуто патетически, вдохновенно произносит Варя заключительные слова второй картины. В темноте, под занавес, она кричит Христофорову:

«Ты тут не пропадешь, в этом проклятом аду... Я тебя спасу сама...»

Бытовая характерность речи Вари — торопливая сбивчивость, звенящий голос — совершенно исчезает. Обращение к Христофорову звучит как присяга, как клятва. И образ Вари возникает перед нами во всей силе ее самоотверженного героизма.

Этой сцене чужда бытовая определенность. Затемнение, торжественно звучащий голос — все это скорее условно, чем житейски правдиво. И в то же время такая условность, такая приподнятость вполне реальны.

Сочетание театральной условности и реалистической конкретности представляет собой тот стилистический принцип, которым руководствуется не только исполнительница роли Вари, но и постановщик спектакля.

Это сочетание прежде всего проявляется в музыкальном оформлении.

Вспомним, как сопровождает оркестр каждое появление Вари на чердаке. Заранее, еще до того, как дрогнет и поднимется крышка люка, за сценой звучит музыка. Глухая дробь барабана отчетливо передает настроение растущей тревоги. И раненые бойцы реагируют на эту условную, ничем внешне не оправданную музыку совершенно реально: они переглядываются, проверяют оружие, не зная, кого предстоит им встретить — врага или друга.

Так же условно и так же естественно звучит в оркестре музыкальная тема Вари — лирическая, простая, нежная мелодия колыбельной песни.

Условность не только не мешает, но, напротив, способствует более глубокому психологическому раскрытию образа Вари.

Именно так, в условно-психологической манере решена одна из центральных сцен — сцена Вари с врачом.

В пьесе это место довольно противоречиво. Оно, несомненно, драматично. Когда Варя начинает говорить с запуганным, трясущимся доктором, — неизвестно, принесет ли этот разговор жизнь Христофорову или смерть самой

девушке. Варя сознает опасность, так же как сознает необходимость вести разговор, хотя бы за него пришлось расплачиваться жизнью. И когда по репликам врача, по его осторожным, но ясным советам она угадывает, что доктор понял все и решил помочь, девушку захлестывает волна горячей радости. Варя счастлива не только потому, что теперь Христофоров будет спасен. Она сразу осознала, что она не одна, что здесь, в темноте, в немецком аду, живут и борются русские люди.

В этом осознании — психологическая правда сцены. Но воплощена эта правда недопустимо фальшиво. Вся первая часть разговора (притворство Вари) настолько нелепа и примитивна, что невозможно понять, как остроумная, сметливая девушка решилась прибегнуть к такому наивному приему, как может она рассчитывать кого-то обмануть этим способом.

Марецкая и в этой сцене неловкую схему автора заменяет художественным приемом. В первой части она не притворяется, но условно *играет в притворство* — условно потому, что текст она подает остро, подчеркнуто, утрированно; условно потому, что мы видим здесь не бытовые интонации учительницы Вари, а мастерство актрисы, откровенно показывающей, как девушка не умеет притворяться.

Эту часть сцены Марецкая ведет в нарочито неестественном тоне. Варя говорит нараспев, глупо ухмыляясь, подделываясь под простушку. Она «играет», как бы пародируя неопытную девочку из школьного драмкружка.

Но вот доктор мельком бросает один, другой вопрос. Варя начинает понимать его отношение.

Марецкая на мгновение замолкает, останавливается. Впервые за все время этой беседы вскидывает глаза, смотрит в лицо врачу. Теперь она и говорит по-другому — отвечает быстро, деловым тоном, своим обычным голосом. Она напряженно следит за каждым движением врача — не боязливо, как следила раньше, но с надеждой, с радостным ожиданием.

И когда доктор указывает ей порошок, Варя порывисто вскакивает, бежит к столу. Она говорит теперь восторженно, голос ее звучит задорно и радостно, ритм речи совер-

шенно изменился. Получается разительный эффект контраста. Однако умышленная нарочитость сначала нужна была актрисе не для того, чтобы эффектнее оттенить переход, а для того, чтобы глубже показать отличительное свойство Вари — ее душевную прямоту, отвращение к притворству и лицемерию.

У Вари открытый и правдивый характер. Она всегда смотрит прямо в лицо собеседнику. Наиболее типичная для Марецкой поза — голова чуть приподнята кверху, широко раскрытые глаза в упор смотрят на того, к кому она обращается или кого слушает. Если Варя говорит по телефону, она смотрит в микрофонную трубку. Если рассуждает сама с собой, ее лицо повернуто к публике, ее взгляд встречается с нашим взглядом. Она высоко держит голову, она привыкла говорить то, что думает, поступать так, как находит правильным.

И когда этой девушке приходится притворяться, лицемерить, заискивать,—ей это невыносимо трудно, у нее вто вообще не выходит. Неправдоподобием притворства Марецкая особенно подчеркивает характерную для Вари душевную прямоту.

Так эффектный прием становится глубоко содержательным, а острые средства театральной выразительности используются для раскрытия психологической правды.

Марецкая является признанным мастером пластической характеристики героя. Умение подметить те движения, повадки и жесты, в которых наиболее ярко отражается характер, сочетается у нее с максимальной точностью и продуманностью. Типичное для Марецкой повторение определенных, слегка варьируемых движений составляет обычно тот своеобразный пластический лейтмотив, который создает зримые контуры роли. И в то же время каждой героине Марецкой свойственна особая, только ей присущая, манера двигаться, ощущать себя в пространстве.

Все это в полной мере относится и к Варе. Наше представление о ней неразрывно связано с ее движениями—то угловатыми, то неуклюжими, то порывистыми,— движениями еще не сформировавшейся женщины.

Есть у Вари свои, очевидно, с детства привычные жесты. Задумавшись, она подносит руку ко рту или почесы-

вает кончик носа. Увлекаясь — размахивает руками, а когда плачет — совершенно по-детски вытирает слезы тыльной стороной ладони.

Привлекательная неловкость, угловатая прелесть этих движений придают девушке особое обаяние застенчивой юности. Но и здесь Марецкая внешнюю форму всецело подчиняет психологической характеристике.

Вот Варя среди своих. Она ходит быстро и неуклюже. Ее движения резковаты, нескладны. Но в этой неловкой девушке чувствуется такая чистота, такая доверчивая искренность, что нескладность ее становится очаровательной, подчеркивая внутреннюю грацию и мягкость Вари.

Сейчас же после сцены с ранеными мы застаем Варю в немецкой комендатуре. Девушка не снимает платок и ватник,— она не чувствует себя дома. Варя жмется к стене, ходит медленно, тяжело ступая, наклоняет голову, исподлобья окидывая всех тяжелым, подозрительным взглядом. Теперь ее обычная угловатость воспринимается как инстинктивная повадка затравленного зверька, ощупью пробирающегося в темноте, среди чужих и враждебных людей. Та же краска, то же движение приобретает другой характер, в зависимости от того, какое содержание в него вложено.

Последняя картина «Встречи в темноте» имеет большое принципиальное значение. От того, как решит ее актриса, зависит вся трактовка образа, все понимание темы героизма обыкновенного человека.

В последней сцене мы видим Варю уже после совершения подвига, в спокойной обстановке, в обычных рабочих условиях. Какой же она стала? Преобразилась, превратившись в героическую женщину, или осталась прежней — только выросла и возмужала в борьбе?

Ф. Кнорре отвечает на этот вопрос совершенно определенно и правильно. Раз пьеса посвящена не *превращению* рядового человека в героя, а героизму *рядового* человека,— значит, очень важно показать, что подвиг является только наиболее ярким выражением тех душевных качеств, которые вообще этому человеку свойственны и которые получают полное развитие. Именно в этом — психологическая ценность пьесы, именно в этом — ее

обобщающее значение. Но, поставив правильный тезис, Ф. Кнорре не смог его выразить драматургически. В последней картине Варя появляется на сцене буквально на одну минуту. То, что мы узнаем о ней, становится известным не столько из ее двух-трех фраз, сколько из пространной характеристики, которую дает ей ее сестра Ася. Сделано это тактично и умно. Ася говорит о сестре настолько живо и выразительно, что за ее словами встает перед нами образ Вари. И когда Варя появляется на сцене, чтобы произнести свои скупые реплики, они воспринимаются как последний штрих портрета, уже ранее нарисованного. Таким приемом драматург и облегчает, и затрудняет задачу актрисы. Облегчает — если исполнительница Вари идет по пути «раскрытия образа», затрудняет — если она создает образ самостоятельно и не желает в решающей сцене удовлетвориться пассивной ролью. Из этого трудного положения Марецкая блестяще выходит благодаря своему умению выразить сущность образа не только текстом, но и приемами внешней, пластической характеристики.

Как только Варя появляется в дверях с первой безразличной фразой, нам уже ясно, что произошло с этой девушкой, в чем она изменилась и что осталось в ней прежнего. Перед нами та же Варя. Те же аккуратно уложенные косы, тот же выпуклый лоб, глаза, внимательно смотрящие на собеседника, скромная зеленая кофточка.

И в то же время Варя изменилась. Не только потому, что левая рука ее беспомощно висит на черной перевязи, а на лице темнеет шрам. Изменился самый облик Вари, ее манеры, интонации. Первое впечатление такое, будто нескладный подросток превратился в мягкую, спокойную, уверенно-сдержанную женщину. По-новому плавными стали ее жесты, по-новому — мелодично и спокойно — звучит ее голос. В борьбе и в испытаниях Варя выросла, возмужала, приобрела новое чувство достоинства. На многое она смотрит теперь по-иному. Марецкая удивительно ярко оттеняет это одним единственным жестом: стесняясь шрама, Варя закрывает от товарищей щеку, прислоняя к ней свернутую трубочкой черную клеенчатую тетрадь. Но этот жест совершенно не похож на то испол-

нение стыда и боли движение, которым она раньше прикрывала синяк на щеке. Там было смятение, мучительный стыд за поруганное достоинство, здесь — легкое смущение, женственная грация. Варя, по терминологии своей сестренки, «стесняется шрама», но она не стыдится его, как не стыдятся увечий, полученных в бою.

Варя выросла, но она сохранила свой прежний характер — душевную чистоту и ту милую скромность, которая так очаровательно проявилась в этом смущенном жесте с тетрадкой...

Не чуждаясь быта, не пытаясь над ним «возвыситься», Марецкая показала самую сущность действительности яркими средствами сценической игры. Пренебрегая порой элементарным житейским правдоподобием, она добилась высшей художественной правды — правды жизни, преображенной искусством. Это удалось потому, что в спектакле осуществилось счастливое сочетание двух противоположных методов театрального искусства. Реалистический театр, правдиво воспроизводящий бытовую сторону жизни, вместе с тем не чуждается условности, обнаженности приемов, остроты театральной формы. Даже внешне эксцентрическая форма, даже самый условный прием приобретают право на существование в реалистическом искусстве, если они верно и ярко раскрывают основную психологическую тему пьесы, если они вызваны стремлением наиболее рельефно и точно выразить существенный смысл пьесы или роли. Именно так В. П. Марецкая сумела передать глубокую жизненную правду образа Вари средствами острой театральности.

П. НОВИЦКИЙ

АКТЕРЫ В «ГЛУБОКОЙ РАЗВЕДКЕ»

I

СПЕКТАКЛЬ

Глубокая разведка» А. Крона была принята Московским Художественным театром задолго до войны. Эта пьеса написана на тему о преданности социалистической родине и самоотверженном, беззаветном труде советских людей. Самый выбор темы свидетельствует о благородстве намерений драматурга, но успешное осуществление этих намерений зависело от умения показать полноценные героические характеры. Если бы Крону это удалось, можно было бы говорить о том, что пьеса, показывая людей довоенной формации, помогает понять величие и героизм людей Отечественной войны. В «Глубокой разведке» таких характеров нет, есть только некоторые интересные психологические заготовки для их построения в будущем. Нельзя говорить ни о сложном душевном мире героев Крона, ни об их человеческой значительности. Натянутая схема действия, много раз использованные образы, прямолинейность в характеристиках, растянутость текста, наивная обнаженность интриги — все это свойственно «Глубокой разведке» в той же мере, как и ряду других аналогичных пьес. Но в ней есть отдельные острые наблюдения, удачные диалоги, талантливо подмеченные черты советских людей. Мастерски оттенив это, Художественный театр создал поэтический спектакль о

трудовом энтузиазме нескольких советских рабочих и инженеров. Театр углубил все роли, наполнил их жизненным содержанием, наделил плотью и кровью. Это равно относится и к ведущим образам, и к второстепенным. Красноречивые примеры — Майоров — М. П. Болдуман, Гулам Везиров — Л. Д. Эзов, Теймур — М. М. Дубов, Газанфар — Н. В. Хощанов, Марго — В. Н. Попова.

Получился чрезвычайно интересный и яркий по актерской игре спектакль, один из лучших ансамблевых спектаклей Художественного театра. На материале довольно схематичной пьесы постановщик спектакля М. Н. Кедров показал нам образец работы с актерами. Этот спектакль свидетельствует не только о достижениях целого ряда актеров (в том числе талантливой молодежи, впервые проявившей себя с такой силой), но и о творческом росте режиссуры Художественного театра. Актеры в значительной степени обязаны своим успехом М. Н. Кедрову, обнаружившему свое великолепное педагогическое мастерство именно в этом спектакле.

В «Глубокой разведке» наиболее примечательны роли, созданные М. П. Болдуманом, М. И. Прудкиным, В. О. Топорковым, Л. Д. Эзовым и В. Н. Поповой.

II

М. П. БОЛДУМАН

М. П. Болдуман играет Александра Майорова, главного инженера треста, приезжающего в захолустную местность Азербайджана Елу Тапе в качестве начальника и ревизора. Это скучная и монотонная роль, но Болдуман создает живой и обаятельный образ, развивающий его основную актерскую тему.

Болдуман часто играет спокойных, уверенных в себе, мужественных людей. У Корша он играл Кошкина в «Любови Яровой», в Художественном театре — Синцова во «Врагах», Платона Кречета в пьесе Корнейчука, Бориса Годунова в «Царе Федоре». Для Болдумана характерна четкость внешнего рисунка роли, находящаяся в полном соответствии с внутренним движением образа. У его героев иск-

лючительно убедительная манера поведения, раскрывающая большой характер, внутреннюю силу человека. Замечательно, что, изображая людей самых различных эпох, различной социальной среды, различной судьбы, Болдуман создает характеры почти одного и того же душевного склада.

В Сицове во «Врагах» он играет стойкость, выдержку и гордость. Это очень ровный, невозмутимый характер, не теряющийся ни при каких обстоятельствах. Сицов уверен в нужности своего дела, в крепости своих социальных связей. Отсюда его непоколебимое спокойствие.

Интересны у Болдумана лирические паузы, всегда красноречивые и содержательные. Они приковывают внимание зрителей к глубокой внутренней жизни человека, не выражающейся словами. Очень многое передает его улыбка — добродушная и теплая по отношению к Татьяне, ироническая и презрительная по отношению к Скроботову.

В очередь с Добронравовым Болдуман играл Платона Кречета. Он очень искусно обошел мелодраматические и сентиментально-дидактические элементы этой роли и тоже сыграл спокойствие, уравновешенность и выдержку. Платон Кречет Болдумана умеет управлять собой, сознает свою силу. Он обладает лучшими свойствами советского человека. В самых трудных положениях он свободен от всякого подобия паники. Он не флегматик, но волнение не ослабляет его, напротив, оно его закаляет. Его лиризм полон мужественности.

Даже в Людовике XIV («Мольер» М. Булгакова) в исполнении Болдумана прежде всего поражало спокойствие и уверенность в себе. Этот самовлюбленный и ограниченный деспот отличался изящной вежливостью, был корректен и сдержан.

Борис Годунов («Царь Федор») в изображении Болдумана — умный, твердый человек. У него четкая поступь, властный голос, властный взор. Ни тени мелкого тщеславия. Это человек, уверенный в своей силе, в своем праве на власть.

Таков же и Майоров в «Глубокой разведке». Назидательный, чрезмерно добродушный, неумеренно скучный по своему литературному воплощению, он превращается у



М. П. Болдуман — Майоров
„Глубокая разведка" А. Крона в МХАТ



М. И. Прудкин — Мехти Ага Рустамбейли

„Глубокая разведка" А. Крона в МХАТ

Болдумана в обаятельнейшего, умного и смелого, глубоко чувствующего человека. Его душевный мир отличается не только целостностью и здоровьем, но и тонкостью переживаний. Болдуман открывает в Майорове такие черты, как лукавый лиризм, застенчивость, задумчивость, откровенную прямоту характера, чуткое внимание к людям. В его умении владеть собой нет ни грамма холодного равнодушия к людям. Наоборот, за его спокойствием кроется страстный темперамент человека, считающего своей обязанностью вмешиваться во все жизненные конфликты, нести ответственность за все происходящее. У него своя затаенная душевная рана — неудачная, безответная любовь к Марине. Глубокая грусть и острая боль не расслабляют его. Его душевные силы не иссякают, наоборот, он настороженней и внимательней относится к жизни, к людям, к событиям.

Он появляется сияющий, непринужденный, осторожный, застенчивый и одновременно деловитый. Он прост и приветлив. Садится в угол и закуривает. Сидит на ящиках, заложив руку в карман, и очень внимательно слушает слова Марины, которую когда-то так любил, которую еще продолжает любить. Его прислали в глухой угол Азербайджана, чтобы разрешить конфликты на нефтеразработках, и здесь он встречает в качестве начальника нефтеразведки своего товарища, Андрея Гетманова, женатого на Марине. Личные отношения переплетаются с деловыми, профессиональными, производственными, с политическим долгом. Поэтому он очень подтянут внутренне, собран, насторожен. Поэтому в его интонациях и жестах такая сдержанность, суховатость и в то же время грусть.

Майоров Болдумана — человек абсолютно правдивый. Увертки, притворство ему чужды. Прямая противоположность главному инженеру нефтеразведки Мехти Ага Рустамбейли, которого он не взлюбил с первого взгляда.

По воле драматурга, Майоров без конца объясняется со всеми своими партнерами: с Мариной, с Андреем, с Марго, с Мехти. Он очень внимательно слушает,— видно, как он собирает в своей душе слова людей, и ни одно он не оставляет без ответа.

С беспощадной откровенностью он отвечает на заискивания Мехти: «Давайте не упрощать наши отношения. Ведь мы друг другу не нравимся. Для чего же нам дружить?.. Попросту говоря: я не люблю арапов». Суховатые, официально-деловые интонации переходят в резкие, гневные, откровенные.

То же и в объяснении с Андреем. Майоров хочет и умеет быть чутким другом. От ласковых, внимательно-осторожных, теплых интонаций убеждения Болдуман постепенно переходит к негодующим, резким. «Не занимайся пустяками! Я действительно хочу тебе помочь...», «Андрюша! давай говорить начистоту...» Но когда убеждения и уговоры не помогают, вступают в права гнев и ненависть. «Андрюша! Скажи мне по чести: не завелось ли какой кривизны в тебе самом?.. Например — почему ты так худо живешь с людьми?» Когда Андрей начинает жаловаться на ничтожество окружающих его товарищей и выражает подозрение, что те наговаривают друг на друга, Майоров—Болдуман с негодованием его обрывает: «Это разговор, который коммунисты не могут себе позволить. Это обывательский разговор».

Очень хорошо Болдуман улыбается. Улыбка озаряет все лицо. Видно, как теплая человеческая радость заливает душу и торжествует в глазах, в движении губ, бровей. Все радостное он встречает с улыбкой, нежной и простой, как летнее утро,— улыбкой он приветствует Марину, с улыбкой слушает песню азербайджанских рабочих. Но искреннее всего и проще всего он ведет диалог с любимой женщиной. Марина сообщает ему, что не желает ни с кем разговаривать и никого не хочет видеть. «Здрасьте, и со мной?» — полушутливо-полуласково спрашивает Майоров — Болдуман. Это «здрасьте» иногда не совсем удачно, порою суховато, но весь тон объяснения с Мариной полон нежной ласки и грубоватой откровенности. Марина, вспоминая прошлое, говорит о высоких достоинствах Майорова, о том, что он «очень хороший, очень настоящий парень». Майоров — Болдуман смущен, он не то ожидал услышать. С добродушной простотой он говорит: «На такие слова никогда не знаешь, что отвечать. Одинаково глупо и спорить, и соглашаться!» Если про-

стота — это естественность, правдивость, искренность, то Болдуман владеет этим редким даром. Его простота — не простоватость, не элементарность, не примитивность. Иногда в объяснениях с Марией Болдуман приближается к той рискованной тонкой грани, где простота соприкасается с простоватостью, с вульгарной прямолинейностью, но нигде он эту грань не переходит.

Майоров знает, что Мария его не любит. Он видит, как тяжко сложилась жизнь любимой женщины. Он хочет утешить ее и не смеет к ней подойти, приласкать ее, после того как вся правда их взаимоотношений полностью раскрылась. Эти колебания, приливы нежности, робости, жалости и тоски очень тонко почувствовал и передал Болдуман. Прямой, спокойный и сильный, Майоров — Болдуман, в сущности очень застенчивый человек. Последнее объяснение с Марией его потрясло. Болдуман играет большую лирическую паузу. Он не смеет больше мечтать о Марии. Все давно разошлись, а он долго молча стоит, грустный и задумчивый.

Всякая фальшь претит Майорову — Болдуману, сердце его открыто только для настоящих, прямых и честных людей. В обращении с Марго — после того как ему стала ясна трагикомическая трогательность этой женщины, — он сразу берет дружелюбно-иронический тон. Марго просит извинить пошлость ее рассказа о сожительстве с двумя мужчинами: «Вам, должно быть, противно!» — «Мне-то что!» — грубовато говорит Болдуман и с грустной улыбкой добавляет: «Вам должно быть противно!»

У Болдумана в роли Майорова есть спокойствие, гордость, выдержка, уверенность в своей правоте и силе. Вместе с тем он открывает лирический подтекст роли. Он умеет играть молчаливо. Он пленительно улыбается. С подкупающей искренностью и простотой он показывает большую внутреннюю жизнь подлинно советского человека. Но он не может до конца скрыть свою неудовлетворенность материалом роли. Иногда дидактическая прямолинейность Майорова—Болдумана переходит в резонерскую сухость. Когда он изрекает философские сентенции, вроде того, что «по существу вся наша жизнь — разведка»,

актеру становится скучно, и эта скука передается зрителю.

Болдуману близки образы спокойных, выдержанных, уверенных в своей правоте и силе советских людей. Если ему посчастливится найти в драматургии полноценные характеры таких людей, он глубоко проникнет в природу и моральный облик нового человека. То, что он сделал в роли Александра Майорова, показывает чрезвычайно ценную способность талантливого артиста превращать дидактические образы в образы живых людей. В данном случае индивидуальность актера находится в полном соответствии с методом и мастерством режиссера и основными творческими принципами школы Московского Художественного театра.

III

М. И. ПРУДКИН

Роль Мехти Ага Рустамбейли, главного инженера нефтеразведки в Елу Тапе, играет Марк Исаакович Прудкин. Его можно назвать героем спектакля. Роль Мехти — крупный его успех.

Этот интересный актер, работающий в Художественном театре более двадцати лет (он был зачислен в труппу театра в 1924 году), создал немало замечательных ролей, должным образом не оцененных ни в печати, ни в самом МХАТ. Неудача его Вронского словно бросила длинную тень на все предыдущие работы Прудкина. Между тем им создана такая великолепная комедийно-сатирическая роль, как Шервинский в «Днях Турбиных» (1926 г.), такая сильная драматическая роль, как капитан Незеласов в «Бронепоезде» (1927 г.), остро ироническая сатирическая роль прокурора в «Воскресении» (1930 г.), глубоко характерная роль Михаила Скроботова во «Врагах» (1935 г.).

Прудкин — замечательный актер, один из талантливых представителей среднего поколения МХАТ. В «Глубокой разведке» он сыграл одну из лучших своих ролей — Мехти Ага Рустамбейли.

Прудкин любит кропотливую работу над ролью. Логика поведения действующего лица должна быть ему ясна во всех деталях: он не считает свою роль законченной до тех пор, пока хоть что-либо в ней осталось нераскрытым и непонятным. Иногда рационалистическая напористость Прудкина и склонность к анализу вредят целостности образа; иногда же способствуют его филигранной чеканке. В данном случае они сослужили положительную службу. М. И. Прудкин совместно с М. Н. Кедровым так тщательно проработал образ Мехти, что добился как бы второго рождения образа.

Прежде всего Мехти Ага в исполнении Прудкина не вредитель в элементарном смысле этого слова, он «вникуреец», прожигатель жизни. Мехти Прудкина — человек даже до некоторой степени обаятельный. Он умен, наблюдателен, энергичен, жизнерадостен. Он элегантен, великолепно носит костюм и шелковые рубашки, ловок, почти грациозен, у него величественные и в то же время мягкие движения, приятный бархатистый голос, журчащий, как ручеек. Но под блестящей внешностью скрывается гнилая сердцевина. Он бывает меток в суждениях, у него острый, наблюдательный глаз; но ум его превращается в легкомыслие, остроты — в плоские и пошлые шутки, наблюдательность — в мелочность. Он человек ограниченного ума и плоских мыслей.

Мехти энергичен, но энергия его проявляется в пустяках, в неблаговидных, корыстных поступках, мошеннических проделках. По отношению к производству, к государственному достоянию — он беспечный лодырь, хищник, прогульщик, рвач.

Его самоуверенность переходит в нахальство, ловкость — в наглость, в самый низкопробный авантюризм. Он полон сил, жизнерадостен и непосредственен, но от этого один лишь шаг к плотоядности, вульгарному самодовольству, цинизму.

Прудкин в роли Мехти Ага полностью проявил свою способность к очень тонкой и умной сатире, обобщенной, психологически верной, глубоко содержательной. Он показывает, как положительные качества человеческой натуры искажаются, мельчают и превращаются в отрицательные

под влиянием своекорыстного и жадного мещанства. Следует вспомнить роль прокурора, сыгранную Пудкиным в «Воскресении». Острый, иронический рисунок этой роли положил начало сатирическим образам Пруджина. Прокурор в исполнении Пруджина отличается такой же ярко-театральной внешней характерностью и такой же полнотой раскрытия внутренней сущности образа, как и Мехти Ага.

Появляется Прудкин — Мехти чрезвычайно театрально, подчеркнуто эффектно. Из освещенного ярким южным солнцем дома выходит элегантный мужчина в красной шелковой рубашке, в светлосером щегольском костюме с полосатым галстуком-бабочкой. У него обворожительная улыбка, снисходительно-самоуверенный, цинически-невозмутимый тон человека, избалованного легкими победами.

Когда Мехти встречается на нефтеразработке с Майоровым, с которым уже сталкивался в Баку, и узнает, что Майоров главный инженер треста, он иронически бравирует: «Я уже трепещу».

«Майоров. А есть причины?

Мехти. Нет, привычка. Здесь было десять комиссий, и каждая начинает с меня. Я, так сказать, здешний несменяемый классовый враг.

Гетманов. Вздор, Мехти.

Мехти. ...Это справедливо. Сын бека, за границей дядю имеет, общественной работы не ведет... Так что загляните в мое личное дело! Советую».

Под деланно-добродушной развязностью Мехти — цинизм самой высшей марки. Прудкин достигает чрезвычайного богатства интонаций в поведении Мехти. Этот невозмутимый нахал, приспособленец должен был выработать множество оттенков для обращения с людьми, его окружающими. Ласково-заискивающим тоном пытается он навязать свою дружбу Майорову.

«Мехти *(Майорову)*. Александр Гаврилович! Одну минуту. Будет справедливо, если вы посетите и меня. Мы бы с вами в тесной компании посидели, побеседовали. Для меня ваше мнение будет исключительно ценно.

Майоров. Я у вас уже был...

Мехти. Простите — не понимаю.

Майоров. Я шесть часов провел на вашей буровой. Я не делаю частных визитов...»

Мехти — Прудкин, получив отпор от Майорова, с неунывающим и развязным видом говорит, будто ничего не случилось: «Я в восторге от нашей беседы, Александр Гаврилович». На что Майоров с подлинной откровенностью замечает: «Попросту говоря — я не люблю арапства!» Мехти не смущает и то, что его разгадали. Он только со злостью бросает реплику: «Страшный человек... Не могу понять его линии».

Грубее он навязывает свою дружбу Морису. Мехти не боится Мориса и потому с ним откровеннее. С самоуверенной наглостью он разоблачает себя.

«Мехти. Слушайте, Морис. Хотите мир? Мы оба старые разведчики, старые холостяки с пятнышками. Что нам делить? Марго? Берите.

Морис. Вы болван. У вас в голове чорт знает какие помои. Марго мой друг...

Мехти. Будьте человеком, Морис. В два часа ночи можно перестать быть геологом.

Морис. Я всегда геолог.

Мехти. И никогда не бываете человеком?»

Для Мехти быть человеком значит думать только о собственном благополучии, упиваться своим существованием, заботиться об удовлетворении своих инстинктов. На замечание Мориса по поводу того, что он, Мехти, живет только для себя, он гордо отвечает: «Справедливо. Я живу для себя. А вы?» И он излагает свои взгляды с ясностью, не оставляющей никаких сомнений.

«Мехти. ...Я средний инженер, но человек я очень умелый. Я мог бы сделать карьеру шутя, не надрываясь, как вы. Клянусь, если б я захотел, десять лет тому назад я был бы главным инженером треста. У меня были связи, меня тянули. И вот я — рядовой специалист, двадцать два года болтаюсь по разведкам, где меня жрут москиты. Во имя чего? Я делаю это для себя. Я охотно уступаю другим опасные лавры. Я веселый человек, который ценит свой выходной день. Я люблю командировки в международных вагонах и бархатный сезон на побережьи. У меня никогда не будет своего дома, своей жены и обеда, пахну-

щего керосином. Мне нравится ресторанная еда, подкрахмаленные простыни в отелях и деклассированные девчонки, которые всегда стоят дешево,— ибо покой дороже денег».

Эту теорию ресторанного эпикуреизма Прудкин—Мехти излагает с приятной улыбкой, грациозным цинизмом и наглой самоуверенностью. Улыбка у Прудкина—Мехти то предупредительно-заискивающая, то изящно-самовлюбленная, то ощеренно-злая. Перед Андреем Гетмановым, которого он раскусил давно и который является соучастником его злоупотреблений, Мехти не притворяется. Тут ему нечего стесняться. Он не боится раздраженного тона Андрея, требующего, чтобы бурили дальше. Андрей чувствует, что запутался и что катастрофа неминуема.

«Гетманов. Дорогой Мехти Ага. Я очень советую не забывать, что ты говоришь не с проходимцем, а с коммунистом. Ни на какие темные махинации я не пойду».

Мехти уже не сдерживается. В его голосе звенит медь, глаза его сверкают, он кричит: «Где ты видел мои махинации? В Елу Тапе нефти нет!» Его бархатный баритон срывается в фальцет. «Я прошу тебя прекратить!»—почти визгливо восклицает Мехти. Но когда все его преступления разоблачены, он меняет тактику и начинает жалостливо говорить о своей несчастной ошибке. В четвертом акте Мехти — Прудкин сетует о своих заблуждениях. Сокрушенно-елейным тоном он говорит:

«Я не вижу оснований, чтобы мне плакать и терзать свою грудь скорпионами. Не отрицаю — *мы* много ошибались. Надо особенно благодарить Александра Гавриловича за то, что он исключительно во-время помог нам заметить *нашу* ошибку.

Гетманов. Ты, кажется, хотел говорить только за себя.

Мехти. Хорошо. У меня была неправильная точка зрения... Я заблуждался. Назовите меня маловером. Нужно, чтобы я это признал? Пожалуйста — признаю. Я маловер, отсталый человек. Мне очень жаль, что мое несчастье, но не преступленье. В конце концов мы победили. Мы дали нефть. Победителей не судят».

Когда Мехти—Прудкин, угрюмо оглянувшись вокруг и

оценив взглядом всю ситуацию, убеждается в бесповоротно враждебном отношении к нему Майорова и Андрея, когда он видит, что политика приспособленчества целиком провалилась, его поведение резко меняется, и он вытаскивает последнюю карту из своей крапленой колоды. С дерзкой наглостью он заявляет: «Мы живем в советской стране... Это что же — допрос?.. Все ясно — мне шьют дело! Мне не в чем себя упрекнуть... Если это допрос, я требую, чтобы его вели на моем родном языке». И эта карта бита. Майоров, оказывается, говорит по-азербайджански лучше Мехти Ага! Мехти хорохорится, угрожает: «На нашем языке ваше поведение имеет определенное название: «травля азербайджанского специалиста». Уличенный на очной ставке с Андреем в том, что он от имени Андрея шантажировал Мориса, Мехти—Прудкин окончательно сбрасывает маску. Сверкая белками глаз, он со злобой бросается на Андрея: «Никогда ничего не забываю!» Но он тут же теряет былую самоуверенность. Продолжая лгать, извиваться и угрожать, он все же сбавляет тон и со словами: «травля азербайджанского специалиста», которые ему кажутся последней удачной формулой его жизни, отступает, как побитая собака.

Прудкину очень трудно в четвертом акте, так как там вообще нечего играть. Но и уйти со сцены нельзя. Актер удачно выходит из положения, хотя это стоит ему многих мучительных усилий. Он проделал громадную работу, устанавливая точный план движений и действий Мехти, заполняя их глубоким эмоциональным содержанием. Роль росла, усложнялась, крепла. Получилась очень зрелая, удачная актерская работа. Прудкин в этой роли показал свою блестящую способность к лепке характерных отрицательных персонажей, к острому ироническому рисунку, к тонкой сатире. Он сумел разоблачить (и это самое ценное в его работе) наиболее изысканные формы социального приспособленчества и классовой мимикрии. Прудкину больше всего удаются роли блестящих бездельников, прожигателей жизни, легкомысленных жуиров типа Шервинского и Мехти. Оружие Прудкина — не гнев, не катоновская суровая требовательность к людям (как у Хмелева), а язвительная насмешка, тонкая ирония, непосред-

ственный юмор. Хищническая сущность, авантюризм, наглость приспособленца показаны им с истинной грацией. В восточном акценте, в ориентальном стиле образа Мехти нет оскорбительной нарочитости. Сатира Прудкина тонкая и умная. Социально-политическая характеристика образа выдержана с тактом. Мехти Ага Рустамбейли не только хорошо сыгранная Прудкиным роль,— это этапная его работа, свидетельствующая о подлинном росте актера.

IV

В. О. ТОПОРКОВ

Образ геолога Мориса в «Глубокой разведке», с точки зрения драматургической, быть может, наиболее интересный и по замыслу, и по литературному исполнению. Мориса играет один из выдающихся актеров советского театра — Василий Осипович Топорков. Это актер большого сценического темперамента, проникающий в самые сложные и острые душевные движения своих героев. Великолепная характерность этого актера доведена до высокого пафоса, она никогда не бывает иллюстративной, декоративно-орнаментальной. Этот дар Топоркова позволяет считать его продолжателем лучших традиций русской реалистической актерской школы. Характерность сочетается у Топоркова с полной жизненной достоверностью. С максимальной конкретностью он выражает на сцене чувство полноты жизни, трепет жизни, ее вкус, ее запах. Топорков обладает замечательным даром непосредственности. Он всегда исполняет роль как бы в первый раз. Актер владеет тайной простоты, то есть той *естественностью и искренностью*, которая является наиболее ярким качеством истинного таланта, той творческой свободой, которая является результатом подлинного мастерства.

Большой опыт актерской работы и многолетние искания помогли Топоркову притти к точному, не связывающему вдохновение методу, сводящемуся к конкретности и четкости действия, безупречной логичности жизненного поведения, к полному владению внешней и внутренней техникой актерской игры.

Можно говорить о точности в развитии страсти в игре Топоркова. Можно говорить о графике ее движения. Чувство возникает у актера в результате правильного и правдивого его поведения на сцене и развивается с безупречной точностью и логичностью. Так сделаны все роли Топоркова последнего периода, то есть периода его работы в Московском Художественном театре. Шедевром Топоркова следует считать роль Оргона в «Тартюфе» Мольера (1939 г.). Его Оргон — человек чрезвычайно доверчивый, полный трепета жизни. Переходы, превращения и приспособления его страсти необычайно многообразны, неожиданны. Каждое движение его чувства осмысленно и с логической неизбежностью вытекает из предыдущего, каждое его физическое действие полно непосредственности, подлинной страсти и вдохновения. Это — лучший русский Оргон после Щепкина. Я бы сказал, что этот образ декларативен. Он имеет принципиальное творческое значение. Топорков стремится к максимальному художественному и философскому обобщению образа. Он играет оргоновщину, стихию ограниченности.

Топоркову свойственна четкость мысли. Он не просто характерный актер, наделенный даром имитации. Он умеет выделять самые главные черты в характере. В Чичикове (1932 г.) он подчеркивает виртуозное приспособленчество и стихию приобретательства, играет чичиковщину. В Антонове («Земля», 1937 г.) он отмечает черты хитрого авантюризма, честолюбие и тупую мещанскую лирику, мещанскую грусть.

В «Глубокой разведке» Топорков в образе чудаковатого геолога нефтеразведки Морнса выразил *энтузиазм* советского специалиста, *социалистическое отношение* к *труду*.

Для Мориса труд является делом чести, доблести и геройства. Труд для него — вдохновение, смысл жизни, источник высшего подъема, лучшее лекарство против всех душевных неустройств и болезней. Морис—Топорков предан своей работе и своей профессии, как рыцарь. Замечательный диалог о профессии происходит между Мехти и Морисом в третьем акте:

«Мехти. Мир не меняется. Извечная война профес-

сий. Во все времена, на всех разведках мира инженер и геолог живут, как скорпион и фаланга, которых посадили в одну банку. Будьте человеком, Морис. В два часа ночи можно перестать быть геологом.

Морис. Я всегда геолог.

Мехти. И никогда не бываете человеком?

Морис. Я всегда человек. Именно профессия отличает человека от свиньи. Люди — это геологи, инженеры, пахари, каменщики, артисты. Они изменяют мир. Человек вне профессии — только позвоночное, после которого не остается ничего, кроме продуктов распада... Мир не меняется. Это чудовищно! Если вы не умеете видеть нового, то не лезьте в разведку, а поступите платным танцором в кафе».

Морис — энтузиаст, романтик, мечтатель. Он горячий, увлекающийся, несдержанный человек. Он не способен ни на какую дипломатию, он говорит раздражением и зло, отстаивая истину и справедливость, не считаясь с тем, как отразится такая резкость на его личной судьбе. Он больной человек, его душит астма, он всегда возбужден, порывист, экспансивен.

«Эт-то возмутительно! Эт-то потрясающе! — с такими словами врывается Морис — Топорков в комнату Гетманова. — Это черт знает что такое! Я бы подобных субъектов лично расстреливал пулеметными очередями! Без всякой жалости!» Таков стиль Мориса. Он не знает середины, компромисса, примирения. Впрочем, он готов пойти и на компромисс, лишь бы выиграло дело. Морис — опытный геолог, он великолепно изучил геологические отложения современного Каспия, он знает, что в Елу Тапе на какой-то глубине есть нефть, он в этом убежден, как в своем существовании, но какие-то «грязные прохвосты» ему мешают, делают неверные замеры кривизны, не следят за промывкой скважин, жмут на забой, не считаясь с группой, и вообще ведут нефтеразведку к катастрофе. Морис в страшном возбуждении. Он чувствует, что работы, которые уже подходят к концу, срываются из-за невежества, безответственности, карьеризма, вредительства. Если бы не появление Майорова, разразилась бы невероятная катастрофа или работы были бы свернуты.

Топорков играет обаятельнейшего чудака, наивного, горячего и чистого человека, не утратившего юношеской пылкости, целеустремленного до маниакальности. Там, где вопрос идет об интересах дела, он беспощаден и тверд; никакие силы не сдвинут его с завоеванных позиций. «Разведка—мое кровное дело!—кричит Морис—Топорков Гетманову.—Я не наемник, а большевик, чорт вас возьми!» Он готов простить всю низость Мехти, лишь бы тот не мешал его работе.

«Морис. Вот вы вступаете в пески продуктивной толщи. Вступаете с мыслью вызвать рекорд любыми средствами... Вы надеялись дойти до проектной глубины прежде, чем кривизна приведет к катастрофе. Но сегодня я увеличиваю проектную глубину на двести метров, и карта мне говорит, что в данную минуту вы думаете о том, как выпутаться из этого положения.

Мехти. Ну, договаривайте. Кто же я по-вашему? Диверсант? Вредитель?

Морис. Нет. Только плохой инженер. А плохому инженеру нужно быть особенно честным, чтоб не приносить вреда.

Мехти. Благодарю вас.

Морис. Пожалуйста.

Мехти. Что вы хотите, Морис?

Морис. Я хочу нефть.

Мехти. Что вы хотите от меня?

Морис. Я хочу нефть. Я хочу, чтоб вы не прятали кривизну на «Саре», а исправили ее. Я знаю — вы не умеете. Не мешайте другим».

Морис — Топорков нетерпим и резок, когда вопрос касается честного отношения к труду, к государству, к человеку. Он рыцарски предупредителен и корректен с женщинами. Он приходит в ярость от всякого проявления хамства и пошлости.

«А как называется та дрянь, которую вы давали курить Марго? Как вам не стыдно — зачем вы ее портите?» — говорит он Мехти. Когда Мехти предлагает ему мир и спрашивает: "Что нам делить? Марго? Берите",— Морис сразу вспыхивает от возмущения и отвечает с явным намерением оскорбить пошляка:

«Вы болван. У вас в голове чорт знает какие помои. Марго мой друг».

Мехти, придя к Морнсу с «веткой мира», хочет подкупить его откровенностью своей философии. «Все мы работаем для себя,— говорит Мехти,— наши дела работают на историю, а история, как доказано наукой, работает на коммунизм. Истина рождается в муках противоречий. Клянусь честью, я тоже кое-что понимаю в диалектике». Морис поражен этой откровенностью, он притих и погрузился в задумчивость.

«Вы говорили со мной очень откровенно... Это печально. Неужели я чем-нибудь заслужил вашу откровенность, Мехти Ага? Над этим стоит задуматься. Да! Да! Я обязательно подумаю об этом, когда вы уйдете.

Мехти. Я вижу, вы плохо понимаете шутки.

Морис. О, вы не шутили... Я слишком знаю вас, чтоб вам не поверить.

Мехти. Психология — не ваша область, дорогой Морис. Ваше дело — ископаемые.

Морис. Допустим. Для того, чтобы постигнуть вас, достаточно геологии».

Когда Мехти пытается воздействовать на Морнса угрозами и шантажом, заставляя его подписать записку о прекращении работ, Морис выходит из себя. Мехти уверяет геолога, что если тот не подпишет записку, Андрей его уничтожит. Тут Морис перестает владеть собой. Он мечется по комнате, задыхается, кричит в исступлении:

«Это какая-то западня! Я не хочу участвовать в вашей темной игре, слышите! Я плюю на его угрозы, понимаете вы! Если он смеет ставить мне такие условия, я знать его не хочу. Он для меня не начальник, не коммунист, не разведчик — никто! Видите ли, он меня уничтожит, этот гангстер! Эт-то чудовищно! Я перестану себя уважать, если не дам ему по морде!.. Мне надоело быть посмешищем. Мне пятьдесят лет, я не бросаю слов на ветер. Пустите меня! Я не сумасшедший, чорт вас возьми! Пустите меня, или я вас ударю!» И Морис в бешенстве выбегает из комнаты, бросается на половину Мехти и наступает на Андрея с кулаками.

В четвертом акте Топоркову уже нечего играть! Драматург исчерпал образ в первых трех актах. Но Топорков не может удовлетвориться ролью бездействующего статиста. Ему нужно оправдать свое присутствие на сцене. И он принимается собирать жестяные банки.

Образ Морнса, созданный Топорковым, надолго сохраняется в памяти. Его мечущаяся, задыхающаяся от волнения и удушья трогательная фигура, его прерывающийся раздраженный голос, его страстные вопли: «Эт-то чудовищно! Эт-то потрясающе!», его нервные, трепетные жесты — все это прочно запоминается.

В Оргоне Топорков сыграл чрезмерную доверчивость, в Морисе — чрезмерный энтузиазм. Но энтузиазм не имеет предела, если он движим возвышенными и благородными целями. Топорков сыграл благородство и чистоту Мориса с максимальной конкретностью. Оттого он запоминается и морально очищает зрителя, несмотря на несовершенство драматургического материала. Если пьеса Крона написана на тему о преданности социалистической родине и самоотверженном, беззаветном труде советских людей, то самым ярким выразителем этого героического отношения к труду является Морис в изображении Топоркова.

В своей честной преданности родине Морис не одинок. Его поддерживают и любят все другие энтузиасты всепоглощающего творческого труда — лучшие производственники нефтеразведки, азербайджанские рабочие и молодые инженеры. В этой группе наиболее колоритен и значителен образ первого заместителя начальника нефтеразведки Гулама Везирова. Его с большой искренностью и подлинным вдохновением играл Л. Д. Эзов.

V

Л. Д. ЭЗОВ

Артист Л. Д. Эзов принадлежал к «переменному составу» в труппе Московского Художественного театра. Иногда он исполнял второстепенные, эпизодические роли — спекулянта в «Кремлевских курантах», офицера в «По-

следних днях», помощника адвоката в «Анне Карениной». Светлым пятном он промелькнул в роли бойца Гомелаури во «Фронте» Корнейчука. Но никто тогда не обратил на него особенного внимания.

Когда же он сыграл Гулама Везирова, первого заместителя начальника нефтеразведки, все поняли, какой это талантливый актер.

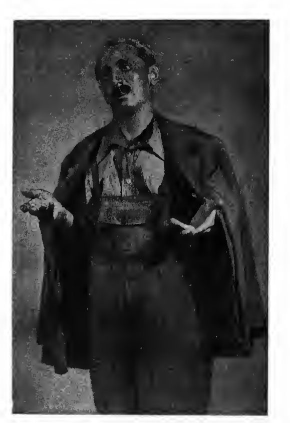
Худой, неврачного вида, низенький человек в рабочем комбинезоне. Тревожные и нежные глаза. Говорит тоиким, ласковым и беспокойным голосом. Глубоко человечными, идущими прямо от сердца интонациями он непривычно взволновал театр. Зритель насторожился, почуяв настоящее дарование.

Гулам Везиров один из лучших буровых мастеров Апшерона, рекордсмен и ударник, коммунист, орденоносец, в порядке выдвижения назначен первым заместителем начальника нефтеразведки в Елу Тапе. Он должен замещать такого карьериста и прожженного дельца, как Андрей Гетманов. Андрей и Мехти Ага заставляют его сидеть в конторе, подписывать всякие ложные счета и сомнительные документы, прикрывают его именем свои темные махинации. Гулам — знатный человек на производстве, но в канцелярии он зачах и поблек. У него повышенное, обостренное чувство ответственности, он не спит ночи, сознавая свою слабость в должности руководителя и свою зависимость от воли людей, в побуждениях которых он не может разобраться. Он, привыкший к героическим темпам и методам производственной работы, результаты которой ощущаешь всем своим существом, теперь страдает от безрезультатности, бесперспективности своего нового дела. К тому же он не умеет проявлять власть; он человек добродушный, мягкий, с нежной и простой душой, беззаветно преданный труду. А тут надо решать и распоряжаться.

«Я опять ночь не спал — даю честное слово,— говорит он Андрею. — Дай мне буровую, дай бригаду — я тебе рекорд сделаю. Что хочешь требуй — головой буду отвечать. А этого я не могу — бухгалтером, канцеляром. Боюсь — я честно говорю. Так боюсь, как вот — маленький был — злого духа боялся».



В. О. Топорков — Морис
„Глубокая разведка" А. Крона в МХАТ



Л. Д. Эзов — Гулам Везиров
„Глубокая разведка" А. Крона в МХАТ

Гетманов помогает Гуламу своими советами, а по существу сваливает на него ответственность по всем щекотливым делам.

«Гетманов. А, Гулам. Я тебя не задержу. Тут надо кое-что подписать.

Гулам. Что это, Андрюша?

Гетманов. Мехти привез счета. Я просматривал».

Гулам нерешительно, со страданием на лице, берет бумаги и не глядя подписывает. Но вот Гетманов предлагает подписать и докладную записку о состоянии разведки. Гулам медленно и долго читает и начинает соображать, что вопрос идет о ликвидации разведки. Он возвращает записку и впервые отказывается подписать. Гетманов и Мехти возмущены. Они привыкли к покладистости Гулама, к его безропотной покорности.

«Гетманов. Ты что?

Мехти. Ты обалдел, Гулам?

Гетманов. Оставь, Мехти. Слушай, Гулам. Ты, конечно, можешь не подписывать. Твое право! Но тогда уж действуй на свой страх и риск, не рассчитывая на мои советы и поддержку.

Гулам. Андрюша! Зачем говорить: страх?.. Разве ты когда-нибудь слышал от меня — нет? Только я не могу подписать. Даже не проси.

Гетманов. Объясни — почему?

Гулам. Почему? У меня дочка Сара есть. Знаешь, да? И это — тоже «Сара», да? Для меня одинаково. Могу я подписать, чтобы их совсем уничтожить?

Мехти. Клянусь — он идиот. Ты понимаешь, какую чепуху ты говоришь?»

И Гулам произносит свой монолог. Это лучшее место, вершина спектакля. Скромный, честный человек внезапно встает во весь свой исполинский рост, обнаруживая красоту и героизм своей души.

«Гулам. Может быть, я плохо выражаюсь. Ты не ругайся, Мехти. Мне только решиться было страшно, а теперь я никого не боюсь. Андрюша! Зачем ты меня снял с буровой? Я думал, ты учить будешь, а ты из меня игрушку сделал. Кабинет имею, бумаги подписываю, а что подписываю, зачем подписываю? Я не понимаю ни-

чего! Раньше я ходил гордо — люди говорили: «Вот идет Гулам, орден имеет — хороший мастер». А теперь кто я? Орден не смею надеть, людей стесняюсь, даю честное слово. Вот гляди! *(Вытаскивает из кармана бережно свернутый платок.)* Вот — все здесь! Орден, книжка, партийный билет. Пойду в Центральный Комитет, к Мир Джафару, положу все на стол и скажу: я виноват, но сам не знаю, сколько виноват и в чем виноват. Надо — возьмите орден, отнимите партийный билет. Мало — судите меня, дайте лопату — я буду землю копать. Я не чужой, я азербайджанский рабочий. Может быть, когда-нибудь вы захотите мне вернуть и билет и орден».

Этот монолог Эзов произносил с необыкновенной искренностью и трогательной непосредственностью. С большим тактом он усвоил восточный акцент Гулама, и национальный колорит усиливал наивную естественность и правдивость его интонаций. С неподражаемой искренней горечью он задавал вопрос: «а что подписываю, зачем подписываю?» Когда он вытаскивал из кармана орден и партбилет, руки его дрожали и голос звенел горькой обидой и сокрушением. Тонким голосом, наивным и недоумевающим, он говорил: «я виноват, но сам не знаю, сколько виноват и в чем виноват». Эзов — Гулам прижимал к сердцу заветный сверток с орденом, книжкой ударника и партбилетом и гордо восклицал: «Я не чужой, я азербайджанский рабочий». Этим монологом Эзов поднимал спектакль до большой патетической силы.

В четвертом акте Эзов дополнял образ новыми красками. Он великолепно разговаривал по телефону с «Сарой». Его мягкий, нежный юмор особенно хорошо раскрывался в этом разговоре. «Ай, женщина! не можешь молчать, да?» «Ты что, Фатьма?.. Зачем по телефону читать, я могу лично привезти. Кто хитрый? Я хитрый? Ты меня обижаешь. Нет, кроме шуток, дорогой, разреши, пожалуйста». Гулам торжествует, его дело победило, нефть найдена, он подтянут, доволен, верит в будущее. Он чувствует, что его поддерживают товарищи, и он больше не отказывается от своего поста. Он научился руководить и решать. Он смещает, наконец, злостного бюрократа и саботажника Семена Семеновича с должности коменданта поселка и

назначает на эту должность Марго, жену Семена. «Сдавай все дела. Склад сдавай, столовую, гараж. Уходи». Когда Семен требует официального указания от руководства, Гулам стучит кулаком по столу: «Вот тебе мое указание! Понял?.. Я здесь хозяин! Официально тебе говорю — ты мне надоел! Сколько можно терпеть? Сдавай дела. Уходи!» Фатьма, жена Гулама, потрясена его непреклонностью и решительностью. Гулам, повторяя слова Семена, добродушно шутит: «Фатьма! ориентируйся на меня. Не пропадешь!»

Эзов непрерывно раскрывал богатый лирический подтекст своей роли. Делал он это не только очень убедительно, но и с подлинной поэтичностью. Большая удача актера была удачей и театра. К сожалению, преждевременная смерть лишила театр этого талантливого актера.

VI

В. Н. ПОПОВА

О Вере Николаевне Поповой можно и должно писать большие работы. Созданный ею в «Глубокой разведке» эпизодический образ так незауряден, что, говоря о лучших актерах этого спектакля, нельзя не упомянуть В. Н. Попову. Характерный образ жены коменданта Марго она наполняет глубоким драматическим содержанием. Большая гуманистическая тема разрабатывается ею в этой роли.

Марго трудно жить. Она изнемогает не только от жары и скуки. Она задыхается от бессодержательности, бесперспективности и утомительной пошлости своей жизни. Она стучит одним пальцем на машинке, чтобы убить время. Она переменила многих мужей, которые сначала ползали у ее ног, а потом ей изменяли. Она устала от грязи. У нее, в сущности, чистая, поэтическая, детски-непосредственная душа. Хотя ей перевалило за сорок, она сохранила в себе ребяческую наивность и поэтическую веру в лучшую жизнь. Внезапно, вдруг на нее находят безудержные слезы. Она неожиданно закрывает лицо руками и начинает громко, по-детски всхлипывать, вспоминая свою

обидиую и ничтожную судьбу и свое горькое одиночество. Непосредственная, впечатлительная, порывистая, она мечется в поисках выхода. Очень забавная, смешная, трогательная и по существу трагическая фигура. Такою ее играет с большой силой и тонким искусством В. Н. Попова.

Захлебываясь от рыданий, Марго вбегает в комнату Мориса. Там она застает Майорова, который хочет ей чем-нибудь помочь. Марго вытирает глаза, лицо ее становится сосредоточенно мрачным. «Нет, мне помочь нельзя». Она понимает, что Майоров «симпатичный», настоящий человек, и в порыве откровенности сразу раскрывает свою душу. Она бросила и мужа и любовника. Она задыхается от лжи. «Потому что сволочи. Я дрянь, но такой пакости еще свет ие видел. Я-то, дура, думаю—повинюсь мужу, жить — так по-чистому. А он — знает. И тот — тоже знает».

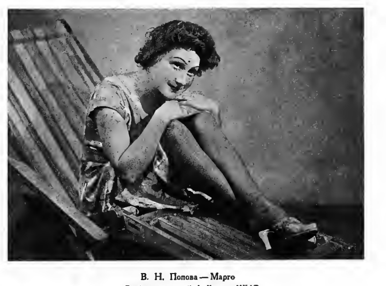
«Что же делать? Что же делать? Скоро я буду старухой, одинокой старухой... Страшно». Майоров утешает Марго, говорит, что она еще очень красивая женщина, что блондинки очень долго не стареют.

«Марго. Вы комик. Какая же я блондинка! Я крашеная».

Попова произносит эти слова с необычайным искусством. В них слышится и детское озорство, и смех, и наивность, и затаенная горечь.

«Марго. Мне поздно. Мне мой первый муж всегда говорил: «Ты, Маргарет, предмет роскоши». Факт, между прочим. Сносила вагон тряпок, вот и все мои труды. И не знаю, как это — работать».

Но Марго узнала благородное значение труда. Она превращается в активную помощницу Майорова. В. Н. Попова показывает трогательную наивность и честность этого перерождения. После отъезда Майорова Гулам назначает Марго комсидаитом поселка вместо мужа. Она соглашается принять эту работу при одном условии: чтобы никто не оскорблял ее человеческое достоинство: «Только смотри, Гулам. Если где хоть раз на собрании или в стенгазете шум подымут: была такая, стала сякая, мы воспитали, она воспита-



В. Н. Попова — Марго

„Глубокая разведка" А. Крона в МХАТ



М. И. Прудкин — Мехти и В. О. Топорков — Морис

„Глубокая разведка" А. Крона в МХАТ

лась — убегу! И не сыщешь меня. Мне сейчас тихо надо пожить, строго. Всю себя продумать. Понял? Работаю, и все».

Эту человеческую сущность Марго, ее тоску по чистой и свободной жизни В. Н. Попова главным образом и раскрыла в роли.

* * *

В задачу этой статьи не входит оценка спектакля в целом. Но, говоря о ряде блестящих актерских работ, нельзя забыть о главном герое спектакля — М. Н. Кедрове. Актеры, о которых мы говорили, в значительной степени обязаны своей удачей очень глубокой, большой и методически четкой помощи, которую оказал им Кедров. Он показал себя великолепным мастером-педагогом, лучшим специалистом по работе с актером над ролью. Значение спектакля «Глубокая разведка» в Московском Художественном театре заключается в том, что он явился яркой демонстрацией великолепного творческого роста актеров и режиссуры театра. Этот спектакль доказывает, что не вполне удовлетворяющий литературный материал можно поднять до высокого сценического качества. И делают это режиссер и актер.

С. ДУРЫЛИН

ОБРАЗЫ ТУРГЕНЕВА И ОСТРОВСКОГО

I. ТУРГЕНЕВСКАЯ ЖЕНЩИНА

(Наталья Петровна из комедии «Месяц в деревне» в исполнении С. В. Гиацинтовой)

1

До сих пор существует в нашем театре старая легенда о нетеатральности пьес Тургенева, о том, что они написаны для чтения, а не для сцены.

Распространению этой легенды немало содействовал сам Тургенев, предваряя читателей своих пьес в известном предисловии к «Сценам и комедиям»:

«Не признавая в себе драматического таланта, я бы не уступил одним просьбам г-д издателей, желавших напечатать мои сочинения в возможной полноте, если б я не думал, что пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении» [1].

Это было понято так, что Тургенев советует читать, а не смотреть его пьесы или играть их на сцене.

Привычное мнение о том, что Тургенев лишь «драматург для чтения», очень прочно держится и в советском театре. Его пьесы весьма редко появляются на сцене, а некоторые — в том числе замечательный по драматизму «Холостяк» — не появлялись вовсе. Отвергая почему-то подлинную драматургию Тургенева, у нас любят превра-

[1] Полное собрание сочинений И. С. Тургенева, изд. Маркса, СПБ., 1898, том X, стр. 3. Все цитаты из «Месяца в деревне» сделаны по этому изданию, без ссылок на страницы XI тома.

щать Тургенева в драматурга там, где он был только романистом: повсюду, например, идет инсценировка «Дворянского гнезда» — и чрезвычайно редко вспоминают о «Нахлебнике» и «Месяце в деревне».

Между тем легенда о несценичности пьес Тургенева, о нетеатральности его ролей легко опровергается простой справкой из истории театра.

Невозможно назвать ни одного большого артиста на всем протяжении — теперь уже столетием — существования тургеневской драматургии, который не стремился бы сыграть роль из репертуара великого русского писателя.

М. С. Щепкин, П. М. Садовский, А. Е. Мартынов, В. В. Самойлов, С. В. Шумский, И. В. Самарин, П. В. Васильев, В. Н. Давыдов, В. П. Далматов, К. А. Варламов, П. М. Свободин, А. П. Ленский, А. И. Южин, К. С. Станиславский, В. И. Качалов, А. Р. Артем, И. М. Москвин — все эти замечательные артисты к числу лучших своих ролей причисляли те, которые создали в пьесах Тургенева. К ним надо прибавить, что «Нахлебник» давно вошел в репертуар европейских трагиков с мировыми именами (Цаккони, Новелли).

То же самое происходило и с женскими ролями Тургенева. В. В. Самойлова, Е. Н. Васильева, М. Г. Савина, Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, О. О. Садовская, В. В. Стрельская, Е. К. Лешковская, В. Ф. Комиссаржевская. О. Л. Книппер-Чехова, М. П. Лилина. В. А. Мичурина-Самойлова причисляли роли в пьесах Тургенева к лучшим своим созданиям.

Вопреки утверждениям Тургенева, что его пьесы не для сцены, то есть не для игры актеров, актеры охотно выбирали его пьесы для своих бенефисов, так как находили в тургеневских образах превосходные, выигрышные для себя роли.

Это полностью подтверждает сценическая история комедии «Месяц в деревне», важнейшей из пьес Тургенева.

Принято думать, что пьеса эта увидела впервые свет только в 1879 году, когда М. Г. Савина поставила «Месяц в деревне» в свой бенефис, изумив и обрадовав Тургенева исполнением роли Верочки.

В действительности комедия «Месяц в деревне», которую Тургенев был склонен считать небольшим романом в диалогах, была поставлена впервые еще в 1872 году, в Москве, в Малом театре, в бенефис Е. Н. Васильевой. Эта любимая артистка Островского избрала никем не игранную пьесу Тургенева, привлеченная образом Натальи Петровны. Выбор Е. Н. Васильевой поддержал А. Н. Островский. Он, с согласия Тургенева, принял на себя заботу о сценическом тексте «Месяца в деревне» и вручил Васильевой сокращенную редакцию комедии (для М. Г. Савиной труд подобного сокращения текста взял на себя В. А. Крылов).

Очень примечательно, что Е. Н. Васильева остановилась на роли Натальи Петровны. Эта блестящая артистка была актрисой без определенного амплуа. Список сыгранных ею ролей поражает причудливой пестротой. Ей ничего не стоило от grande coquette Мамаевой («На всякого мудреца довольно простоты») перейти к драматической grande dame Мурзавецкой («Волки и овцы»), от тишайшей бытовой Анны Тихоновны («Не было ни гроша, да вдруг алтын») к трагической царице Марфе («Димитрий Самозванец и Василий Шуйский»),— и все это на протяжении одного пятилетия, того самого, когда она сыграла и Наталью Петровну.

Васильева соединяла изящество актрис французской комедии (она превосходно играла мольеровские роли) с реалистическим мастерством актрисы театра Островского.

Понятно, почему она потянулась к роли Натальи Петровны. Тут был простор жить и чувствовать на сцене вне всяких амплуа.

Из немногих дошедших до нас сведений становится ясно, что Васильева играла Наталью Петровну в реалистическом плане, наполняла образ жизненной теплотой и правдой.

Вслед за Васильевой, на той же сцене Малого театра, роль Натальи Петровны сыграла другая знаменитая артистка: «Месяц в деревне» был возобновлен в 1881 году, в бенефис Г. Н. Федотовой.

Артистка, бывшая тогда в зените своей славы, играла «Месяц в деревне» как комедию-драму: начинала роль в

комедии, а кончала драмой женской любви, ревности и одиночества. Федотова была виртуозом высокой комедии, за что ее так ценил Станиславский, и мастером драмы, но не трагедии. Переход от «благородной комедии» высокого стиля — первые три акта «Месяца в деревне» — к сильной, глубокой драме двух последних действий давал Федотовой возможность в роли Натальи Петровны раскрыть сильнейшие стороны своего дарования.

Почти через двадцать лет, в 1900 году, «Месяц в деревне» поставила в свой бенефис — все в том же Малом театре — М. Н. Ермолова.

Это был юбилейный спектакль по случаю 30-летия деятельности Ермоловой, великой трагической артистки, и от нее ожидали новой трагической роли. Между тем Ермолова поразила всех тем, что выступила в комедии Тургенева. После своего бенефиса она писала Л. В. Средину: «Я довольна бенефисом. Настроение в театре было хорошее, радостное. Тургенев сделал свое дело... Публика невольно заслушивается этой прелестной музыкой разговора и тонких ощущений. Сейчас пьеса идет при полных сборах: вызовов шумных нет, как я и ожидала, но слушают удивительно» [1].

Эти строки превосходно вводят в образ Натальи Петровны, созданный Ермоловой. За «прелестной музыкой» Тургенева, за «тонкими ощущениями» Натальи Петровны слышалась безнадежная скорбь женщины, не находящей исхода своей первой и последней любви.

Ермолова, как бы устав от трагедии, от грозных симфоний Шекспира и героических поэм Шиллера, искала у Тургенева струнные мелодии и тихие созвучия,— и чудесно ими овладела, заставляя зрителя превратиться прежде всего в слушателя этих мелодий. Но столь же несомненно, что и в тургеневской камерной музыке Ермолова не могла уйти от трагической темы, свойственной ее гению. Ее Наталья Петровна — образ почти трагический,— не во внешне-театральном его выражении, а во внутренем его существе: в безысходности чувств, в бесплодности устремлений.

[1] Письма М. Н. Ермоловой. Редакция С. Дурылина. ВТО, М., 1939, стр. 106.

От Ермоловой роль Натальи Петровны перешла к Е. К. Лешковской.

По амплуа Лешковская была несравненной grande coquette русской сцены. Блистательная представительница этого редкого и трудного амплуа, Лешковская, приняв от Ермоловой роль, сыграла ее совершенно своеобразно. Никакой трагедии не было; не было и драматического конца, как у Федотовой. Впрочем, трагедия, может быть, и была, но чисто женская: трагедия раннего заката, ущерба, увядания чувств и никому ненужной красоты. Такую женскую ущербную трагедию Лешковская играла с ей одной присущим мастерством.

Значительно позже, в конце 1903 года, Наталью Петровну стала играть в Петербурге М. Г. Савина, перейдя на эту роль от прославившей ее роли Верочки в той же пьесе.

Наталья Петровна была последней ролью Савиной из ее знаменитого тургеневского цикла, охватывавшего почти все пьесы Тургенева вплоть до инсценировки «Дворянского гнезда».

Савина, близко знавшая Тургенева, была мастером тургеневского драматического стиля. Ей были смешны разговоры о несценичности пьес и ролей Тургенева: она отлично знала, что эти роли — клад для актрисы, способной постичь тургеневский стиль, но стиль этот дается лишь тому, кто сумеет вникнуть во внутреннюю драматичность тургеневских ролей и найти теплые, мягкие тона для ее внешнего выражения. Савина играла Наталью Петровну во всеоружии своего словесного мастерства: диалоги ее Натальи Петровны звучали как концертные дуэты.

Поздний расцвет и ранняя осень — тема множества савинских ролей. Но в роли Натальи Петровны Савиной удалось придать своей теме чисто тургеневское звучание лирической поэмы о несбывшейся любви.

В 1909 году «Месяц в деревне» был поставлен К. С. Станиславским в Художественном театре и прошел 131 раз. Большего числа спектаклей комедия Тургенева не выдержала ни на какой другой сцене.

В Тургеневе театр видел предшественника Чехова, и именно из чеховского «Вишневого сада» постановщики и

исполнители спектакля вступили в липовые аллеи, по которым бродила Наталья Петровна.

«Пришлось снова прибегнуть к неподвижности, к безжестию, уничтожить лишние движения, переходы по сцене, не только сократить, но совершенно аннулировать всякую мизансцену режиссера, — вспоминает Станиславский об этом спектакле, в котором он превосходно играл Ракитина. — Пусть артисты неподвижно сидят, чувствуют, говорят и заражают своими переживаниями тысячную толпу зрителей»[1].

Так это и было в спектакле, в котором впервые на зрителя воздействовал не исполнитель той или другой роли, а сам драматург — всей глубиной своей мысли и красотой своей поэзии.

Роль Натальи Петровны бессменно играла О. Л. Книппер-Чехова.

Актриса внесла в образ оттенок какой-то острой горечи: вся старинная эстетика усадьбы, доживавшей свои последние дни (эту эстетику тонко показал художник Добужинский), вызывала у Натальи Петровны только горькую злость: жизнь здесь изящна и красива, а между тем счастья нет, и оно невозможно в этих уютных гостиных, под этими столетними липами. Невозможность счастья при условиях, которые как будто дают все для того, чтобы счастье было, — один из основных моментов в толковании роли Книппер-Чеховой, которая играла ее долго, до 1918 года, и была последней Натальей Петровной старого театра.

В 1918 году «Месяц в деревне» был снят с репертуара Художественного театра, и комедия Тургенева надолго перестала существовать как живая пьеса. Только в самые последние предвоенные годы на периферии делались попытки ставить «Месяц в деревне».

По-настоящему комедия Тургенева вернулась на сцену только в 1944 году, в Москве, в Государственном театре им. Ленинского комсомола, в постановке С. В. Гиацинтовой. Она же явилась исполнительницей роли Натальи Петровны.

[1] К. С. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве», «Искусство», М.—Л., 1941, стр. 420.

Сценическая история роли Натальи Петровны очень своеобразна. Как мы видели, она не подчиняется общепринятым законам театра, не закрепляется за какимнибудь определенным амплуа, и тянутся к ней актрисы совершенно различных дарований и сценических положений. Что может быть противоположнее «актрисы без амплуа» — Васильевой и классической артистки трагедии — Ермоловой? Что общего между Савиной и Лешковской? Между Федотовой и Книппер-Чеховой? Однако каждая из них берет роль Натальи Петровны, создает своеобразный сценический образ. Знаменитым актрисам приходится отходить от своего привычного амплуа, отказываться от многих, давно испытанных средств воздействия на зрителя, искать новых путей творчества, забывать о своих прежних ролях для того, чтобы большой и сложный тургеневский материал превратился в художественный и театрально-действенный образ.

Для С. В. Гиацинтовой оказался неизбежным путь ее славных предшественниц. Гиацинтова всегда была актрисой без амплуа, художником с широким кругозором, который ищет прямой встречи с человеком, преодолевая всяческие преграды театральных условностей.

Вспомним некоторые, наиболее яркие, особенно памятные образы, созданные Гиацинтовой с самого начала ее деятельности. Послушница Пелагея («Будет радость» Мережковского); девочка Митиль («Синяя птица» Метерлинка); Нелли («Униженные и оскорбленные» Достоевского); Амаранта («Испанский священник» Флетчера); Женевьева («Мольба о жизни» Деваля); Рашель («Васса Железнова» Горького); Донна Анна («Каменный гость» Пушкина); Агнесса («Моль» Н. Погодина); Нора («Кукольный дом» Ибсена).

По обычной театральной классификации, эти роли принадлежат по крайней мере к пяти-шести различным амплуа. Для Гиацинтовой все они органичны, естественны, насущно неизбежны.

На сцене всегда легко занять определенное место, уготованное традицией, актерским преданием, режиссерским



С. В. Гиацинтова — Наталья Петровна

„Месяц в деревне“ И. С. Тургенева в театре им. Ленинского комсомола



С. В. Гиацинтова — Наталья Петровна

„Месяц в деревне" И. С. Тургенева в театре им. Ленинского комсомола

попечением, и, прочно стоя на этом месте, превращать действующее лицо в успешно разрабатываемую роль. Пушкинская Донна Анна, *конечно*, трагическая роль; Рашель Горького, *конечно*, «социальная героиня». Актеру удобно воспользоваться этим традиционным представлением — «трагический образ», «социальная героиня» — и, придерживаясь его, ни в чем его не нарушая, воссоздавать на сцене испанскую донну и русскую революционерку.

Гиацинтова же играла обе роли, сознательно не ища для своей работы никаких облегчений в условно-театральных приемах и пособиях.

Ее Донна Анна была преисполнена глубокого «лирического волненья», в самой силе которого было уже заложено трагическое начало. Но это не была «трагическая роль», как ее обычно понимают в театре. Гиацинтова сыграла Рашель в «Вассе Железновой» лучше всех других исполнительниц этой роли в советском театре: Гиацинтовой удалось показать большую, настоящую правду, которую Горький вложил в этот образ,— и тем не менее это было очень далеко от амплуа «социальной героини». Когда Гиацинтова играла пустую, вечно праздную Агнессу в комедии Погодина «Моль», многим вспоминалось: вот так играла подобные роли Савина. умея быть сценически-очаровательной, а по существу беспощадной; когда же Гиацинтова через день выступала в «Кукольном доме» Ибсена, играя Нору, вспоминали о Комиссаржевской,— и в обоих случаях напрасно: самая возможность ставить рядом Савину и Комиссаржевскую доказывала только. что Гиацинтова играла обе роли как Гиацинтова, не облегчая себе задачи никакими мемориальными пособиями и условно-театральными аналогиями.

Так играет Гиацинтова и Наталью Петровну в комедии «Месяц в деревне».

Не раз приходилось слышать про ту или другую артистку, про того или иного актера: «Это интересно, но это не пушкинский образ»; или: «Недурно, но это не образ Островского»; или: «Любопытно, но вряд ли это чеховский образ».

Вот один из не очень давно изобретенных шаблонов,

который так препятствует нашим актерам творить правдиво и свободно.

Когда речь заходит об этом «пушкинском образе», «чеховском образе» и т. д., по большей части вовсе не имеют в виду некий действительно обобщенный, стилистически-определенный образ, а подразумевают простонапросто условно-театральный трафарет, сложившийся за долгие годы исполнения пьесы в театре. В сущности, это не что иное, как четко обособившийся актерский шаблон исполнения роли из театра Гоголя или Островского.

Точно так же существует и «тургеневский образ» на сцене.

Представляется заранее, что этот «тургеневский образ» должен действовать не в комедии в пяти действиях, а в какой-то нарочитой элегии в пяти «бездействиях», именуемой «Месяц в деревне». В этот «тургеневский образ» должна в обязательном порядке входить элегическая лирика, усадебная тишина; она должна быть ощутима в самом стиле, в самой речи персонажей тургеневских пьес и романов; как дополнительные данные в шаблон «тургеневского образа» входят: роковая неудача в любви, мечтательное безволие, доморощенный гамлетизм и т. д.

Те, кто навязывает актерам этот абстрактный лирико-элегический «тургеневский образ», забывают при этом, что Тургенев написал внегричнейшего Базарова и создал целый ряд других образов, мужских и женских, которые никак не могут быть названы элегическими или нарочито-лирическими; забывается о том, что Тургенев — автор сурового, вовсе не лирического, а трагического «Нахлебника», что Тургенев написал заразительно веселый «Завтрак у предводителя», где нет и тени элегии, что в «Провинциалке» он исследовал острую комедийность Гоголя с его «Владимиром 3-й степени» («Отрывок», «Утро делового человека» и т. п.); забывается, что Тургенев — разносторонний реалист, могучий и сложный писатель, широко отразивший свою эпоху.

С. В. Гиацинтова нисколько не считается с трафаретом «тургеневского образа».

В спектакле «Месяц в деревне», поставленном Гиацинтовой, и в роли Натальи Петровны, ею сыгранной, есть

живой тургеневский образ, а не тот мнимый, которого, по шаблону, принято требовать от каждого, кто выступает с какой-либо строчкой или пьесой Тургенева. Гиацинтовой удалось понять и воплотить «роль Натальи Петровны» совершенно свободно, без всякой предвзятости.

Из первых же реплик Натальи Петровны уже намечается ее образ, в первых же ее словах уже звучит тот лейтмотив, который пройдет через всю роль, сквозь всю пьесу.

Пьеса начинается чтением романа Дюма «Монте-Кристо». Читает Ракитин.

«Ах, какой вы ленивый!» — замечает Наталья Петровна Ракитину и продолжает:

«Как это скучно!.. Вы всегда со мной согласны». На вопрос Ракитина: «А! стало быть вы хотите, чтобы я с вами спорил?.. Извольте!» Наталья Петровна Гиацинтовой отзывается с внезапным жаром, со странным подъемом:

«Я хочу... Я хочу!.. Я хочу, чтоб вы хотели...»

Этот мотив волевого устремления резко противостоит тому изящному бездействию, которому предан сам Ракитин (его прекрасно, в подлинном тургеневском стиле, передает артист О. Н. Фрелих), тому тихому, полусонному спокойствию, которому преданы все в богатой усадьбе Ислаевых. Наталья Петровна живет в атмосфере длительной, постоянной скуки, порождаемой этою бездеятельностью, скуки, загримированной в домашний стиль позднего empire'а.

Поддерживая этот стиль изящного бездействия и эстетизированной скуки, Наталья Петровна на самом деле испытывает растущее томление.

Ей тяжело в этой утонченной Обломовке, где живут те же Обломовы, но только ходят не в халатах, а в безукоризненных пальто, сшитых по парижской моде.

Она ищет сильной воли; она хочет, чтобы кто-то хотел, больше того: чтобы кто-то умел хотеть. И она сама, по существу, полна этого большого, сложного, утаенного, но упорного хотения.

Умиротворенность усадебной жизни совершенно искусственна, ее изящество вполне условно. И Наталья Петровна — такова она у Гиацинтовой — с ее пылкой душою, с

ее вольным сердцем,— лишь погружена в эстетическую дрему, она не может не чувствовать искусственности этой жизни, мнимости ее изящества.

Жизнь Натальи Петровны,— так комментирует ее Гиацинтова-режиссер и так изображает ее Гиацинтова-исполнительница,— это жизнь в теплице, построенной крепостным трудом.

Тепличная тишина и оранжерейная красота тонко и верно переданы в спектакле. Хорошо выражены они и в роли Ракитина: он сжился с атмосферой дворянской изящной теплицы; он грустит, но не рвется на волю. Но Наталья Петровна — не Ракитин. Ей нехватает воздуха.

Все драматическое движение роли Натальи Петровны и пьесы Гиацинтова извлекает из этого ее порыва — уйти из тесной теплицы на свежий воздух и простор.

Некоторые критики упрекали Гиацинтову за резкость тона, за угловатость движения: где ж тут «тургеневский образ»? где ровная элегантность поведения тургеневской дамы?

Но Гиацинтова вовсе не изображает такую даму: она видит в Наталье Петровне русскую женщину большого ума, большой души и тесной судьбы. И резковатость Натальи Петровны в иных реченьях и движеньях — это не капризы усадебной избалованной дамы, это прорывающаяся наружу боль души, это горькое томление по свежему воздуху и простору.

Ракитин любит Наталью Петровну, она знает это давно и верит в искренность его чувства, но у нее нет никакого доверия к силе этого чувства, к волевой его действенности.

Наталья Петровна с грустью говорит Ракитину:

«Вы, конечно, очень умны, но... иногда мы с вами разговариваем, точно кружева плетем... А вы видели, как кружево плетут? В душных комнатах, не двигаясь с места.. Кружево — прекрасная вещь, но глоток свежей воды в жаркий день гораздо лучше».

У Гиацнитовой эти слова Натальи Петровны — одно из центральных мест роли.

Для Натальи Петровны «кружевная» культура Ракитина с утонченностями мысли, с переутонченным анали-

зом чувств, с отвлеченностью сердечных движений — та же «теплица». Со здоровым чутьем правды и жизни Наталья Петровна рисует Ракитину ту жизненную обстановку, в которой плетут кружева: это — душная низенькая горница, это — тяжкий труд.

Для Натальи Петровны изящные, хитросплетенные кружева — символ крепостной духоты и тесноты.

Как от обломовского благодушия Ислаева, она задыхается и от любви Ракитина, от его плетения морально-философских кружев.

Кружева житейского эстетизма, философствующей любви и психологических утонченностей кажутся ей паутиною, в которой бессильно и безвыходно бьется ее душа.

Вот почему с такой горечью — и с такой завистью—произносит Наталья Петровна устами Гиацинтовой реплику:

«Кружево — прекрасная вещь, но глоток свежей воды в жаркий день гораздо лучше».

Чувствуется, что тому, кто даст ей этот «глоток свежей воды», протянет она руку доверчиво и преданно.

Во втором действии Ракитин любуется красотой пейзажа и останавливает внимание Натальи Петровны на темнозеленом дубе, который так прекрасен на темносинем небе. А она ему с горечью отвечает: «Вы очень тонко чувствуете так называемые красоты природы, и очень изящно, очень умно говорите об них... Только вот в чем беда: мне иногда кажется, что она (природа — *С. Д.*) никак бы не могла понять, оценить ваших тонких замечаний, точно так же как крестьянка не поняла бы придворных учтивостей маркиза; природа гораздо проще, даже грубее, чем вы предполагаете, потому что она, слава богу, здорова...»

Ирония этой реплики, грубоватая ее откровенность заставляют Ракитина недовольно поморщиться. Но Наталья Петровна беспощадно, сурово и просто заканчивает свою мысль: «Оба мы с вами не слишком здоровы».

Она способна на трезвую мысль, на строгий приговор себе. Гиацинтова проводит невидимую, но ощутимую грань между Натальей Петровной и Ракитиным.

Так истолковывает Гиацинтова «внутреннее действие» Натальи Петровны в этом кажущемся бездейственным диалоге.

В первом акте у Гиацинтовой есть превосходная сцена.

Наталья Петровна просит Ракитина открыть окно в сад, и когда ветер врывается в душную, красиво обставленную комнату, перебирая занавески, ероша листы комнатных растений, шевеля страницы недочитанной книги, Наталья Петровна радостно восклицает:

«Здравствуй, ветер...».

Она смеется золотым, счастливым смехом: «Он словно ждал случая ворваться...»

Она будто в самом деле видит этот ветер она следит за ним, счастливая и возбужденная: «Как он завладел всей комнатой... Теперь его не выгонишь».

Она приветствует ветер как нового гостя в старом помещичьем доме, — гостя, который так несовместим с тепличным существованием его обитателей, который наполняет дом вольным запахом полей и лугов.

Обращение к ветру у Тургенева, несомненно, не лишено символического значения, и у Гиацинтовой в этой сцене прорывается вся внутренняя устремленность Натальи Петровны к воле. Радость и надежда звучат в ее словах, в них выражены лучшие, еще никем не затронутые порывы ее сердца.

И все, что в дальнейшем происходит в пьесе, — реальное воплощение «ветра», который ворвался в жизнь Натальи Петровны и разорвал кружевную паутину ее существования.

Таким освежающим ветром стал для Натальи Петровны студент Беляев.

3

Существует по крайней мере три варианта истории любви Натальи Петровны к Беляеву.

Иногда в ней видели еще одну историю поздней любви: и, смотря по характеру дарования актрисы, играющей Наталью Петровну, история эта приобретала элегический либо иронический финал: любить поздно — это или грустно и горько, или горько и смешно.

Был и другой вариант: любовь от скуки. Живет богатая красивая дама в прекрасной усадьбе: жить бы ей да радоваться, но вот от нечего делать, «скуки ради», она

пытается завести роман с «бедным молодым человеком»,— тоже весьма обычный сюжет.

И третий вариант — драматический, с чуть-чуть заметным уклоном в мелодраму: борьба двух женщин за мужчину.

Гиацинтова отвергает все эти варианты — лирические, мелодраматические, комические и трагикомические.

Ее вариант ближе всего к Тургеневу и дальше всего от обычного «тургеневского» трафарета.

Вариант Гиацинтовой — бегство из теплицы-темницы.

Лирический ли это вариант или драматический — об этом можно спорить; важно то, что он реалистичен, обусловлен всей внутренней логикой действия пьесы, предуказан тем соотношением образов Натальи Петровны и Беляева, которым так дорожил сам Тургенев и в первоначальной редакции — комедии «Студент», и в позднейшей редакции — «Месяц в деревне». «Тогдашняя цензура,— жаловался Тургенев читателю,— принудив меня выкинуть мужа и превратить его жену во вдову (то есть уничтожить самый мотив «побега» жены из семейной теплицы — *С. Д.*),— совершенно исказила мои намерения».

Беляев, по Тургеневу, — это предшественник Базарова, его старший брат; это новый человек в русской жизни 40-х годов, представитель молодой демократической России. «Критические статьи — вот те меня забирают... Теплый человек их пишет»,— признается Беляев. Этот «теплый человек» — Белинский. Беляев по происхождению разночинец; он слушает лекции на политическом факультете Московского университета; он зачитывается романами Жорж-Занд, проповедующими освобождение женщины, он весь полон упований нарождающейся русской демократии [1].

В барскую усадьбу Ислаевых Беляев входит как пришелец из другого мира.

Наталья Петровна всем сердцем устремляется к тому, кто приносит ей чувство настоящей жизни, обаяние русской души, светлой и свободной.

[1] Театр им. Ленинского комсомола внес в роль Беляева небольшие куски текста из первого варианта — комедии «Студент», где ему было отведено больше места, чем в «Месяце в деревне».

Самое появление Беляева открывает перед Натальей Петровной дверь в совсем иной мир, не известный ей до той поры. Он возбуждает в ней не только первую любовь, — действительное чувство, а не изящную имитацию его, как Ракитин, — в той Наталье Петровне, которую показывает Гиацинтова, Беляев пробуждает радость свободного дыхания, ощущение жизненного простора, по которому она так томилась. От него она ждет того «глотка свежей воды», который должен оживить ее...

«Здравствуй, ветер!» — вот что слышится во всех думах, чувствах, словах Натальи Петровны, обращенных к Беляеву.

«Вслед за ветром!» — вот девиз и лозунг той Натальи Петровны, которую создала Гиацинтова. Пусть этот вешний ветер набедокурит так, что все полетит кувырком в чинной гостиной Ислаевых. Пусть порвутся занавеси на окнах, пускай ветер посрывает фамильные портреты со стен, пусть все унесет и развеет, — но он несет воздух, облегчает дыхание; больше того — он впервые дает жизнь.

Все, что совершает Наталья Петровна в третьем, четвертом, пятом действиях — ее отношения с Верочкой, Ракитиным, Шпигельским, — это борьба за выход из теплицы-темницы.

Борьба есть борьба. Наталья Петровна — разными приемами — ведет ее с Верочкой, с Ракитиным, со всеми, в ком видит помеху своему стремлению к свободе. Она не хочет быть побежденной в борьбе: вот почему она смело обращается к средствам, от которых коробит Ракитина.

Гиацинтова не боится в тургеневской пьесе прибегать к сочному мазку, который не свойствен акварелисту, работающему прозрачными водяными красками.

Отношение Натальи Петровны к Верочке (в третьем акте), к Ракитину (в четвертом) построено на тончайшей паутине хитрости и простодушия, расчета и искренности. Это противоречивое «поведение» превращалось у иных исполнительниц Натальи Петровны в блестящие комедийные qui pro quo, в самодовлеющее искусство женского обаяния и интриги.

У Гиацинтовой поведение Натальи Петровны в третьем и четвертом актах не игра, а борьба за свою любовь и свободу, — и насущность этой борьбы оправдывает Наталью Петровну.

Я не знаю, следствие ли это внимательного изучения Тургенева, или проникновение во внутреннюю логику образа, но Гиацинтова верно прочла самые трудные места тургеневской пьесы. Быть может, подчас она бывает чрезмерно резка; быть может, в иных эпизодах надо было бы найти тона более углубленные и гармонические, но в общем тона ею взяты верно, колорит найден настоящий, и поэтому образ Натальи Петровны в труднейших сценах объяснений с Верочкой и с Беляевым остается правдивым и до конца драматическим. Сложные места роли разработаны артисткой с глубокой психологической достоверностью и в результате складываются в целостный образ, действенный смысл которого есть смысл всего спектакля.

Перед нами не мягкая, усадебная комедия о том, как уютно жилось в одном помещичьем доме и как любовь от скуки породила в этом доме немало комических и трагикомических происшествий; перед нами не нежная элегическая поэма о том, как горестно и трудно любить в те годы, когда прошла уже первая молодость, — нет, перед нами настоящая драма на глубокую и простую тему: как трудно найти свободный выход в жизнь и любовь тем, кто всеми условиями своего существования прикован к теплице, не ими построенной, но ими обжитой так, будто это нормальное человеческое жилище.

Как ни тяжело дышать в спертом воздухе тесной теплицы, для того, кто в ней родился, еще страшнее морозный воздух, который ожидает его там, за ее стенами. Наталья Петровна и хочет и страшится разорвать свой кружевной плен.

Но ее порыв к освобождению совершенно искренен, горяч, упорен. Не вина Натальи Петровны, а ее беда, что он не приводит к победе и к новой жизни.

Однако, не найдя выхода на простор новой жизни, Наталья Петровна не примиряется и со старой. Наоборот, она шлет ей упрек, исполненный горечи и отчаяния.

Финал, которым Гиацинтова заканчивает роль и пьесу, является, быть может, самым сильным и, во всяком случае, самым оправданным из всех возможных.

«С внезапным порывом» (указание самого Тургенева) в своей последней реплике Наталья Петровна объясняет все лирическое, драматическое и комическое, что было в предыдущих актах:

«Да, я знаю, он прекрасный человек,— говорит она о Ракитине,— все вы прекрасные люди... все, все... и между тем...»

Она не заканчивает фразы и, закрыв лицо руками, убегает из комнаты, но смысл этих слов у Гиацинтовой ясен до горечи, до отчаяния: «и между тем мне приходится задыхаться до конца вот здесь, среди вас, в этой изящной теплице-темнице. Выхода нет, и не вы, прекрасные люди, его откроете...».

Этот подтекст подлинно драматически звучит у Гиацинтовой.

Но звучит он — таков смысл всей роли, всего спектакля у Гиацинтовой — актрисы и режиссера, — не пессимистически, а оптимистически в конечном счете.

Теплицы дворянской культуры были разрушены. Это сделали не Ракитины, для которых душные оранжереи — родной дом, за это дело взялись разночинцы Беляевы, но совершил его рабочий класс, строитель новой культуры.

Судьба Натальи Петровны, как и история ее любви и порыва к воле, обрывается на трагическом многоточии. Гиацинтова строит образ Натальи Петровны, по существу, трагически, но раскрывает его с тем углубленным сценическим реализмом, где нет ни «трагического», ни «комического», где жизнь освещена разными оттенками бытия, которым мы, зрители, уже сами придаем наименования трагического, лирического, комического.

В сложной и длинной истории пьесы «Месяц в деревне» художественный труд С. В. Гиацинтовой — дальнейший шаг к настоящему претворению в жизнь одного из самых трудных и прекрасных образов в русском театре, который всегда будет привлекать к себе артисток как прекрасная творческая задача, посильная только для настоящего мастера и подлинного художника.

II. ТРИ ОБРАЗА ОСТРОВСКОГО

1

За четыре года Великой Отечественной войны (1941—1945) Островский вновь блестяще доказал свое право на звание народного драматурга.

Пьесы Островского во время войны не только не сошли со сцены, но игрались чаще, чем пьесы любого из классиков. В трудных условиях военного времени премьеры театров были не часты, но это не относилось к Островскому: новые постановки его пьес шли по всей стране одна за другой, неизменно собирая полный зал. Трудно указать такой фронтовой театр или выездную бригаду театра, которые в своем репертуаре не имели бы пьесы или отрывка из пьесы Островского.

Война раскрыла лучшие стороны русского народного характера. Никогда в истории русский человек не проявлял так полно всю силу своих чувств, глубину своего ума, могучий закал своей воли. Подвиги детей, мужество женщин, повсеместный героизм мужчин, поглощенных единым делом обороны родины, факты повседневной текущей жизни заставили пересмотреть заново все обычные, прочно установившиеся в литературе и в театре представления о русском характере, о разносторонности русской натуры, об ее широте и глубине.

Может ли театр не воспринять великих уроков войны? Это относится не только к советским пьесам из современной жизни,— это приходится сказать и о многих образах прошлого, созданных драматургами-классиками. Опыт войны заставил признать, что и в прошлом русский человек был творчески богаче, жизненно ярче, чем его порой изображали в искусстве.

В театре Островского свыше *полутысячи* действующих лиц, взятых с самых различных «путей и перепутий» русской жизни за несколько столетий — от сказочного царя Берендея до студента Мелузова, от Грозного царя до приказчика Платона в «Правда хорошо, а счастье лучше». Здесь поистине неисчерпаемое обилие характеров, темпераментов, психологических укладов, социальных позиций, бытовых форм, профессиональных навыков! Над

театральным воплощением образов Островского трудились замечательнейшие актеры — от Прова Садовского до Москвина, от Ермоловой до Корчагиной-Александровской. На материале ролей Островского можно построить историю русского актерского мастерства почти за целое столетие, и это была бы прекрасная сценическая школа для новых поколений актеров.

И тем не менее жизненный материал драматургии Островского так велик и сложен, так многообразен и неизменно нов, что требует всегда освеженного, углубленного внимания со стороны актера и режиссера.

За столетие существования театра Островского в исполнительской практике успело возникнуть и окаменеть немало традиционных схем. Живые лица из комедий и драм Островского на сцене весьма часто втискивались в особые, ограниченные технической задачей амплуа. Можно насчитать немало таких условно-театральных «амплуа», возникших на материале пьес Островского: «самодур отец» (в противоположность «благородному отцу»); «простодушная мать» (как своеобразный контраст «grande dame»); «бойкая девица» (некая разновидность «ingénue comique»); «рубашечный герой» (простец с сильными чувствами и благородными побуждениями); «приказчик-простак» (роль «с пением»); «подьячий» — ходатай по делам и — самое знаменитое из этих амплуа — «сваха».

Давно и широко известен в театральной практике прием, когда актер играет не «роль», а свое «амплуа» в «роли». Это постоянно наблюдается и в исполнении ролей Островского. Существует немало действительно талантливых актрис, которые, по праву занимая амплуа так называемой «комической старухи», в любой роли из репертуара Островского играют эту свою «комическую старуху» — будет ли это добродушная купчиха Аграфена Кондратьевна («Свои люди — сочтемся»), или нервная, мнительная вдова-чиновница Незабудкина («Бедная невеста»): абстрактно-комическое «амплуа», при такой трактовке роли, отстраняет актера от подлинно жизненного образа, созданного автором.

Но едва ли не горшая беда происходит в тех случаях, когда актер или актриса, поверив в существование особых

«амплуа по Островскому», втискивают в эти условные рамки все разнообразие живых лиц, созданных драматургом, и остаются при этом уверенными, что они особенно точно и нарочито характерно изображают персонажей его пьес. Все сводится, таким образом, к яркому бытовому костюмированию персонажа словом и жестом, гримом и нарядом, причем внешняя костюмировка условного персонажа (грим и наряд), как более доступная, встречается несравненно чаще, чем внутренняя (бытовое слово и жест), требующая от актера усиленной работы над речью и мастерством движения.

Надев на себя маску, ярко раскрашенную и карикатурно выпуклую — маску «свахи», легко играть в ней и профессиональных свах — Устинью Наумовну («Свои люди — сочтемся»), и Красавину (трилогия о Бальзаминове), и «благородиую» сплетницу-ходебщицу Гущину («Старый друг лучше новых двух»), и бедную родственницу богатых купцов Глафиру Фирсовну («Последняя жертва»), и жену подрядчика Аполлинарию Панфиловну («Сердце не камень»), и многих других, хотя все эти обитательницы Москвы 40—70-х годов резко различаются у Островского по их жизненному, психологическому и социальному существу, по их языку и бытованию.

Теперь эти насильственные «амплуа» и «маски», хочется думать, навсегда исчезли из спектаклей Островского.

Островский дорог современному зрителю тем, что в его пьесах русский человек изображен в *полноте* своего действительного бытия, в сложной диалектике своих чувств, влечений и страстей, в доподлинной борьбе за жизнь, за свое право на лучший уклад этой жизни.

Минин — один из любимейших героев Островского, о воплощении которого он думал еще в юные годы. Историческая хроника Островского, посвященная Минину, была напечатана в журнале Чернышевского «Современник». В высокой степени примечательно, что первый *советский* спектакль этой патриотической хроники состоялся во время Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. Светлый образ зачинателя народного ополчения в 1612 году вновь вернулся на русскую сцену в дни, когда вся страна поднялась против дерзкого врага.

Именно в годы войны у актеров и режиссеров, и особенно у зрителей, усилился особый творческий и жизненный интерес к положительным образам Островского, к его «светлому царству» людей чести и совести, радетелей о правде и просвещении народном, в противовес «темному царству» Диких и Мурзавецких, Юсовых и Курослеповых.

Границу этих двух «царств» Островского весьма точно проводит приказчик Платон из комедии «Правда хорошо, а счастье лучше»:

«Я патриот в душе»,— смело говорит этот нищий приказчик богатому купцу Барабошеву. «Всякий человек, что большой, что маленький,— это все одно,— если он живет по правде, как следует, хорошо, честно, благородно, делает свое дело себе и другим на пользу,— вот он и патриот своего отечества. А кто проживает только готовое, ума и образования не понимает, действует только по своему невежеству, с обидой и с насмешкой над человечеством и только себе на потеху, тот мерзавец своей жизни».

Островский показал в своих комедиях, драмах и драматических хрониках многих «патриотов в душе», в их жизненном деле, живущих «по правде, как следует». Если б эти пьесы Островского с героями из его «светлого царства» появились при жизни Добролюбова, ему пришлось бы не одну Катерину назвать «лучом света в темном царстве».

Борьба Агнии за человеческое достоинство — свое и любимого человека («Не все коту масленица»); «горячее сердце» Параши, просветляющее сонную мглу курослеповщины; «трудовой хлеб» Наташи и Евгении, противопоставляемый ими дворянской праздности и купеческой сытости; самоотверженная преданность искусству молодой актрисы Негиной («Таланты и поклонники»); высокая человечность Кручининой («Без вины виноватые»)— все это продолжает, расширяет и углубляет у Островского труд и подвиг русской женщины — «свет», вносимый ею в «темное царство» произвола и угнетения.

Горячий порыв к поэзии и знанию приказчика Мити («Бедность не порок»); гражданская совесть и честь Жадова («Доходное место»); живой патриотизм разночинца

Платона («Правда хорошо, а счастье лучше»); искренний демократизм студента Мелузова («Таланты и поклонники»); любовь к науке и пламенное просветительство Кулигина, благоговеющего перед Ломоносовым («Гроза»), — все это тихие или яркие, но всегда ясные и все более частые зарницы, прорезывающие «темное царство» радостными отсветами будущего.

Можно ли в передаче этих образов на сцене прибегать к самодовлеющему «бытовому обличью», к шаблонному «амплуа по Островскому»? Можно ли втискивать эти образы в условные трафареты-роли «рубашечного героя» или «сарафанной героини»? Можно ли скрывать эти живые лица, отражающие дух и характер русского народа, под неподвижными «масками»?

Наша великая эпоха вывела «светлых» героев Островского на первый план (а из них многие доселе оставались на втором и даже на третьем), и это требует от актеров полной жизненности в изображении скромных и не шумных людей, обновляющих жизнь.

Лучшие сценические образы в пьесах Островского, созданные за время Отечественной войны, неопровержимо свидетельствуют о том, что художественная удача выпадала на долю тех исполнителей, которые пренебрегли всеми условными «амплуа» и «масками». В свете нашего времени актер способен зорче увидеть лицо русского человека, полнее воплотить его характер.

Эта задача — по-новому, более живо и полно воспроизвести образы Островского — решена в некоторых из последних постановок.

Остановимся на образах, где удача актеров особенно ярка и показательна.

2

В комедии «Волки и овцы» среди таких ярких образов, как Глафира, Лыняев, Мурзавецкие, даже среди таких полубезмолвных персонажей, как Анфуса или Павлин, роль Купавиной всегда казалась безжизненной, «голубой». Так было при всех постановках «Волков и овец» в Малом театре, в которых другие роли находили блестящее воплощение. Только М. Н. Ермолова, сыгравшая Купавину

единственный раз в 1893 году, в бенефис М. П. Садовского, своим замечательным исполнением нарушила эту традицию «голубой роли». Обычно же, как только Купавина появлялась на сцене, живая жизнь кончалась, начиналась условная театральная схема или шарж.

И вдруг теперь (в спектакле, возобновленном в 1944 году под руководством П. М. Садовского), спустя 69 лет после первого представления «Волков и овец» в Малом театре, эта «голубая роль», в исполнении Е. М. Шатровой, оказалась в художественном отношении центром спектакля.

В чем же дело? Что нового внесла Шатрова в роль Купавиной? Каким образом совершилось это превращение «голубой роли» в яркий, жизненный образ, поражающий своей внутренней правдой?

Прежде эту роль играли так: Купавина — богатая дурочка, обрадовавшаяся возможности покупать наряды, или: красивая бестолковая вдовушка, которую не обманывает только ленивый. Шатрова решительно отвергла эту поверхностную схему.

Артистка строит образ Купавиной на ее реплике, которую все повторяли, не постигая того, что в ней — лейтмотив всей роли: «Мне уж надоело под чужой опекой жить, хочется попробовать пожить на своей воле».

Купавина говорит это, как только она появляется в первом действии. Она вся во власти одной мысли: «надоело под чужой опекой жить», ей хочется одного,— «хочется попробовать пожить на своей воле». Купавина несколько раз это повторяет. Это — центр ее желаний.

Купавину выдали замуж за 65-летнего богатого старика если не насильно, то во всяком случае, вопреки ее желанию, при участии Мурзавецкой: «Вы сами сосватали, а я разве понимала тогда?.. Я, бедная, и за тем мужем жила под строгой опекой». Такова краткая история замужества Купавиной. Она — говоря словами Островского — была из числа «невольниц» (название другой его пьесы).

Удивительно полно, правдиво и ясно обнаруживает Шатрова биографический подтекст роли Купавиной. У нее

достаточно тяжелая и неприятная биография, но существование Купавниой на сцене начинается не с какого-нибудь эпизода этой биографии, а с праздника ее освобождения. Такое впечатление возникает при первом же появлении Шатровой — Купавиной. Сценически первый и второй акты охватывают менее суток — это позднее утро и середина дня. Купавина радостно встречает этот день, и он действительно является для нее праздником; она, как птица, вылетает на свободу из золотой клетки. У нее расправлены крылья. Она чувствует, что они только помяты, но не сломаны. Она может летать. Далеко ли она улетит — это другой вопрос. Но она знает, что впервые может полететь и запеть. Впервые у нее на устах песня. Она радуется жизни на воле, цветам, простору. С этим светлым ощущением бытия Шатрова начинает второй акт спектакля.

У Островского второй акт начинается ремаркой: «Купавина выходит из боковой двери», а Шатрова появляется из сада с букетом только что сорванных цветов, напевая романс Алябьева на слова Пушкина. Она всюду расставляет цветы. Она брызжет, точно росой, своим весельем. Она вносит с собой на сцену сияющий звонный день, наполненный птичьим пением цветущий сад. Вы ощущаете, что это праздник жизни и радости, насыщенный солнечным светом и теплом. И все это создается средствами только актрисы, только Шатровой. Ей одной, ее таланту и искусству принадлежит музыкальное построение всего образа, какого никогда не приходилось встречать ни у одной исполнительницы.

Шатрова делает понятным, как несносно скучен должен показаться этой молодой женщине ходатай по делам Чугунов, как ей хочется поскорее покончить счеты с Мурзавецкой. Купавина становится глухой к тому, что ей долбит Чугунов, она не может слушать о расписках, о каких-то векселях и т. п., но вовсе не потому, что она «глупа», а потому, что в ней все поет, все цветет.

С точки зрения подьячего Чугунова Купавина глупа: она не вникает в деляческие расчеты, но заслушивается песней жаворонка; она глупа в своей доброте; она глупа в своем невнимании к практической стороне жизни. В исто-

рии с вексельной бумагой она окончательно теряет реноме, которого, впрочем, почти и не имела в представлении этих дельцов. Но ее «глупость» все-таки особого свойства. Ведь сам Чугунов, этот прожженный делец, в конце концов, получив от нее вексель, по которому он может составить себе состояние, ограбив Купавину, чем-то смущен, почти что тронут и умилен. Он чувствует, что тут не просто «глупость», а безмерная доверчивость, благородство, щедрость души.

Мурзавецкая, волчица с умом лицемерным и дерзким, выманивая у Купавиной тысячу рублей, также считает ее «дурой». Но какая реакция у Мурзавецкой на эту ее «умную» удачу? Сценический образ создается не только тем, что говорит и делает данное лицо, но и тем, какой отзвук это вызывает у тех, кто на сцене это лицо окружает. Мурзавецкая говорит: «Не замолить мне, что нынче нагрешила. Бабу малоразумную обманула,— все равно, что малого ребенка». Стыд перед ребенком — это уже немало для податливой совести г-жи Мурзавецкой. Шатрова с предельной искренностью, с исключительной душевностью обнаруживает основные свойства Купавиной — ее детскую чистоту, сердечность, доверчивость к людям — свойства, которые будят что-то вроде совести даже у таких матерых волков и волчиц, как Чугунов и Мурзавецкая.

В Купавиной много женственности, мягкой душевности, милой доверчивости. Посмотрите, как приветлива Купавина с Глафирой. Бывшая невольница, она помогает другой невольнице вырваться из плена, уйти из корыстного «скита» Мурзавецкой. И замечательно, что острая и дерзкая на язык Глафира нигде не позволяет себе посмеяться над Купавиной, над ее добротой и будто бы глупостью. Где-то в глубине души Глафира, так же как Чугунов и Мурзавецкий, не может не ощущать внутреннего богатства Купавиной.

Всей внутренней логикой поведения Купавиной, всей нехитрой диалектикой ее чувств, устремленностью ее воли Шатрова убеждает нас в том, что Купавина «глупа» только по суду коварного разума Мурзавецкой, только по деляческому суждению подьячего Чугунова. «Глупа» она,

по их мнению, потому, что у нее нет житейской расчетливости, хищной дерзости, волчьего «себе на уме».

Блестяще опровергнув волчьи наветы, Шатрова, простой логикой поведения Купавиной, обнаруживает в ней совершенно иную жизненную сущность.

Это самая важная и самая блестящая часть роли. Купавина выслушивает исповедь Глафиры (второй акт) и с некоторой завистью говорит ей: «Ах, если бы мне вашу энергию!»

И действительно, если бы энергию Глафиры придать Купавиной, исчезли бы основные недостатки ее характера: безволие, покорность («кто палку взял, тот и капрал»), но все ее лучшие качества — сердечность и душевность — остались бы: они утвердились бы на замечательной основе благой и доброй воли, чего нет ни у кого в этой пьесе. Вот как строится этот образ у Островского и как этот замысел впервые обнаруживается в работе Шатровой.

Купавина получает письмо от Беркутова, от человека, которого любит. Шатрова читает это письмо так, что вы им захвачены, словно сами получили письмо, вам адресованное. Это одно из блестящих актерских решений у Шатровой. Вам сразу становится ясно не только содержание письма, но и то, для чего оно написано, делается понятен и тот, кто его написал. Купавина счастлива, рада этому письму. Радость, однако, не мешает ей заметить, прочитав письмо: «Какая пошлость!» Это замечание нравственно чистого человека, которого при чтении давно ожидаемого любовного письма коробит от внутренней лжи, обнаруженной в нем. Исполнительницы роли Купавиной всегда опускают эту деталь, а между тем она важна для понимания личности женщины, ни в чем не терпящей фальши.

В четвертом действии происходит объяснение между Купавиной и Беркутовым. Вас захватывают внутренние движения Купавиной, ее ответ на попытку петербургского деловитого «умника» перевоспитать провинциальную, не совсем «умную» вдову. Купавина не замечает беркутовской «педагогики», она пытается понять логику его чувств, и когда Беркутов дает ей подчеркнуто деляческий совет выйти замуж за Мурзавецкого, она со-

дрогается. Не Беркутов, а Купавина побеждает в этом диалоге.

Она стоит здесь на большой нравственной высоте и сохраняет ее и в пятом действии, когда по житейскому суду кажется побежденной Беркутовым. Купавина очень счастлива, но она от этого не «глупеет». И в этой полноте счастья она уже предчувствует что-то далеко невеселое, что предстоит ей в дальнейшем. Она говорит Глафире, что была в неволе и будет в неволе: от этого не уйдешь! Купавина достаточно умна, чтобы понять, чем кончится ее роман с Беркутовым: недаром Островский дал ему эту хищную фамилию.

Впервые за многолетнее существование «Волков и овец» Шатрова возвращает роль Купавиной к замыслу Островского. Ни одному исследователю и критику, ни одному режиссеру не пришло в голову, что Островский дает фамилию Купавиной по имени одной из любимых поэтических своих героинь — Купавы в весенней сказке «Снегурочка». А это имя, в свою очередь, он взял из народной поэзии: Купава, Купавна, Купавка — это народные названия водяной лилии, чистого белого цветка, расцветающего в жаркое лето. Это имя и женщины, красивой и чистой. «Купавый» — по-народному — чистый, белый, прекрасный. Кто такая Купава в «Снегурочке»? Она — вся в любви, вся в желании любить. Она полюбила Мизгиря страстно и беззаветно, едва не погибла от горя, когда он ее разлюбил, но еще сильнее полюбила она Леля, полюбила горячо и сердечно. Купавина, конечно, не Купава. Живя в среде Мурзавецких и Беркутовых, а не Берендеев и Лелей, Купавина обыденней, проще, будничней, но какой радостью, сердечной чистотой веет от ее образа! Как правдиво и внимательно передает Шатрова сердечное богатство русской женщины, открытое Островским и в этой непритязательной вдове из среднерусской усадьбы.

Островский первый из драматургов показал русскую женщину во всей ее внутренней красоте и правде. Ему дороги сокровища душ Катерины, Марьи Андреевны («Бедная невеста»), Нади («Воспитанница»). Он особенно любит тех из них, у кого чистая, тихая душа, которые ясны и светлы духом. Вл. И. Немирович-Данченко



Е. М. Шатрова — Купавина

„Волки и овцы" А. Н. Островского в Малом театре



Е. М. Шатрова — Купавина

„Волки и овцы" А. Н. Островского в Малом театре

удачно назвал их — «тихие образы Островского»: Параша с ее «горячим сердцем», Вера Филипповна со своей мудрой сердечностью («Сердце не камень»), Людмила со своей «поздней любовью». К их числу Шатрова присоединила и Купавину.

Лицемерная ханжа Мурзавецкая говорит Купавиной: «У вас тут храмовой праздник неподалеку; а ты, чай, и не знаешь?» Купавина ей отвечает: «Как не знать! На моем лугу гулянье бывает». Шатрова тонко обнаруживает неподдельную радость, с которою Купавина произносит эти слова, что делает ясным и оправданным все поведение Купавиной в третьем акте, столь скудном для этой роли. Вопреки отговоркам ленивого барина Лыняева, Купавина говорит: «Я хочу народное гулянье посмотреть». Лыняев ворчит на нее: «Что за удовольствие итти за две версты... чтоб смотреть на пьяных». Там, где для барина Лыняева только шум пьяных, для Купавиной — удовольствие смотреть на народное веселье. Она сама полна радости и внутренней веселости — и радуется ей в родном народе.

Чрезвычайно тонко и любовно выделяет Шатрова эту черту Купавиной, совсем опущенную другими исполнительницами, у которых третье действие просто выпадало из роли. Купавина живет среди «волков и овец», но в ней нет ни волчьей хищности, ни овечьей пугливости. Из всех, кто действует в пьесе Островского, в ней одной есть ровное, светлое дыхание «человеческого», подлинно человеческого.

Можно вспомнить здесь то, что сказал Мериме Тургеневу: «Ваша поэзия ищет прежде всего правды, а красота потом является, сама собой». Это тот самый метод, которым Островский написал роль Купавиной, и это тот самый метод, каким Шатрова блистательно ее сыграла. Островский искал только правды, он творил Купавину только из элементов правды и создал образ, исполненный внутренней красоты.

Так, идя за Островским, творила и Шатрова. Она искала и нашла эту правду, а отсюда и красоту — прекрасную театральную форму. Это один из изящнейших образов советского театра. Блеск диалогов, красота движений, за-

кончиное благородство пластики, искристая мелодичность тона — все это есть у Шатровой.

Актеры часто забывают, что каждая драматическая роль не только словесный текст, но и музыкальная партия: существует вокальная глубина драматического образа, он должен звучать изнутри, в нем должны быть сила и обаяние мелоса. Если с этой стороны посмотреть на Купавину—Шатрову, нельзя не признать, что она почти совершенна как музыкальный образ-партия.

«Отчего легко учить мои роли? В них нет противоречия склада с тоном. Когда пишу, сам произношу вслух». Так создавал свои образы сам Островский.

Склад речи соответствует у Шатровой музыкальному тону, и Шатрова создает образ, необыкновенно правдивый по своей искренности и драматическому звучанию. Этим объясняется, почему образ Купавиной, созданный Шатровой, соответствует основному классическому тону Малого театра,— я говорю об основном тоне Малого театра, который мое поколение очень хорошо помнит; мы слышали Никулину и Садовскую, любимых артисток и учениц Островского. Шатрова органически восприняла этот простой, ясный, музыкально-насыщенный, театрально-богатый тон Садовской и Никулиной, классический для театра Островского.

Театральность Островского есть жизненная, действенная правда, которая говорит о себе явно и четко, но без шума и крика. Эта театральность жизненной достоверности и речевой искренности и силы была ликующей у Никулиной и у Садовской. Это та театральность, которая присуща и Шатровой. Здесь нет наигранного звучания речи и наигранного звучания роли при внутренней пустоте образа. Эта театральность рождается из внутренней подлинности образа, когда актер полностью погружен в сокровенные мысли и чувствования действующего лица, с предельной силою отображаемые в его речи, в тоне и складе.

Внешние психо-физические элементы роли Купавиной: смех, веселость, кокетливость, пластические движения, пение и т. д. никогда не включаются Шатровой в самое содержание образа. Эти средства театральности никогда

не подменяют у нее внутреннего образа чисто театральным каркасом, что бывает очень часто у исполнительниц Островского, стремящихся лишь к внешней «комедийности образа» и достигающих ее техническими приемами. Все средства театральности служат Шатровой лишь для выявления внутреннего «я» Купавиной. Образ Купавиной творился Шатровой в этом спектакле так, как создавались лучшие образы Островского старыми актерами Малого театра.

Когда говорят о *традициях* Малого театра, то это слово можно понимать по-разному. Оно может звучать и в театрально-мемориальном смысле, в смысле прилежного копирования прежде сыгранных образов. Но в роли Купавиной нечего и не у кого было копировать. Традиция у Шатровой идет непосредственно от Островского, она заключается в том, что актриса ищет внутренней, настоящей жизненности образа, его истинного «я есмь» и выявляет все это средствами, присущими Островскому.

Островский не раз говорил, что актер «дописывает» образ, созданный драматургом. Без ошибки можно сказать, что Шатрова «дописала» образ Купавиной в пьесе Островского.

3

Среди сорока восьми пьес Островского есть ряд произведений, объединенных внутренним смыслом названий. Эти пьесы, если их смотреть в известном порядке, говорят о судьбе русской женщины, побеждающей силой своего подвига, глубиной своего сердца, красотой своей души жестокость и мрак «темного царства», в котором ей приходится жить. В самом деле: «Горячее сердце», «Поздняя любовь», «Сердце не камень» — каждое название точно указывает источник того внутреннего большого события, героиней которого является женщина и которое и составляет настоящее ядро данных бытовых пьес. Горячее сердце Параши побеждает самодура Курослепова и разрушает «курослеповщину» домашнего гнета и произвола; поздняя любовь Людмилы возрождает к новой жизни беспутного Николая; «сердце» Веры Филипповны сталкивается с «камнем», то есть с купцом Коркуновым, умным и жестоким самодуром, — и торжествует над ним победу:

из «камня» высекается искра сердечности и человечности. «Последняя жертва» также принадлежит к числу этих пьес.

В центре пьесы «Последняя жертва» Островский поставил женщину, приниженную жизнью, но внутренне — высокую. Юлия Тугина переживает, с бытовой, житейской точки зрения, катастрофу, но в действительности она оказывается победительницей: ее внутренняя правда «светит и греет» неугасимо.

В обычных постановках недавних лет «Последняя жертва» вовсе не была пьесой о большом сердце русской женщины. Пьеса превращалась в сочную, иногда грубую, а в некоторых случаях и лубочную бытовую картину из жизни купечества Москвы. То, что для Островского в «Последней жертве» было дороже всего, в театре исчезало почти без следа. А когда полубольной драматург писал эту пьесу, он признавался: «Трогательно драматический сюжет пьесы, в который я погружаюсь всей душой, еще более расстраивает меня» [1].

Ясно, что не бытовая картина, не сто первое изображение купеческой Москвы «расстраивало» Островского, а судьба Юлии, и он недаром дает ей имя *Тугина*, от слова «туга», которое означает печаль, кручину, тоску. Спектакль Художественного театра (постановка Н. П. Хмелева и Е. С. Телешовой) возвращает нас к тому, что Островский и великие актеры его времени считали сущностью «Последней жертвы». Не случайно некоторые из зрителей, видевших этот спектакль, вспоминали имя великой Ермоловой, лучшей и непревзойденной исполнительницы роли Тугиной.

А. К. Тарасова, играющая Юлию в Художественном театре, возвращается к ермоловской традиции, воистину трагической и в то же время глубоко реалистической. Островский боролся за то, чтобы на сцене не превращали купеческую вдову Юлию в насильственно романтизированную героиню, в некую абстрактную «покинутую женщину», кем-то обиженную, от чего-то страдающую: он требовал подлинно реалистического образа.

[1] Островский и Бурдин. Неизданные письма, М., 1923, стр. 225.



А. К. Тарасова — Юлия Тугина
„Последняя жертва" А. Н. Островского в МХАТ



А. К. Тарасова — Юлия Тугина

„Последняя жертва" А. Н. Островского в МХАТ

Даже внешний облик Юлии для Островского был ценен и важен.

Корреспондент Островского, актер Бурдин, пишет: «Савина тоже кобенится и говорит, что она не умеет играть этих ролей в платочках», а Островский отвечает ему: «Скажи Савиной, что Тугина не в платочке, и она может рядиться как ей угодно, что такие купчихи, как Тугина, одеваются гораздо лучше и богаче, чем барыни»[1].

При полной самостоятельности работы А. К. Тарасовой над ролью Юлии она ближе всего подходит к истолкованию Ермоловой и отстраняет все другие толкования, которые пытались дать последующие исполнительницы Юлии.

Что делала Ермолова? В чем была победа ее толкования? Она состояла не в том, что великая актриса вкладывала в образ простой русской женщины тот трагизм, от которого иная бытовая роль у Ермоловой, по выражению Вл. И. Немировича-Данченко, «трещала по швам», так как ее гениальный трагический взлет не вмещался в тесные пределы этих ролей из будничных драм. Тугина была «тихая роль Ермоловой», по выражению того же Немировича-Данченко. И действительно, драма Юлии, при всей ее глубине и горести, тихая. Юлия — не Катерина, не «бесприданница». В этих женщинах есть сила, есть стремление выйти из той жизни, из тех ее тесных и темных пределов, которые судьбой отмерены Катерине и Ларисе.

У Юлии нет этих сил и порывов. Когда ее оставил тот, кому отдала она все, она идет замуж за человека, в котором видит своего защитника, но к которому у нее любви нет. Юлия не бросается в Волгу, как Катерина, не благодарит за смерть, как Лариса, не уходит в монастырь, как тургеневская Лиза. Она несет тяжелый груз горестной и унылой жизни. Когда Тугина — Ермолова в лютой, черной тоске произносила в четвертом действии: «Ограблена и убита! Я нищая, обиженная совсем»,— это вовсе не значило, что тут в ней заговорила «купчиха», потерявшая состояние на дутых векселях Дульчина. В

[1] Островский и Бурдин. Неизданные письма, М., 1923, стр. 235, 236.

ней заговорило огромное горе, сознание своей полной бесприютности, покинутости, полного предательства, которое учинил любимый человек. Ее любовь была предана вместе с ее жизнью. Чудесная русская женщина не находит выхода к счастью и свободе. Но и в той доле, которую она получила от жизни, она несет свой жребий любви высоко, прекрасно, человечески-светло и достойно. Ермолова заставляла преклоняться пред душевной красотой и великим страданием Юлии.

Новейшие истолкования Юлии были в большинстве случаев уходом с этого ермоловского пути.

Здесь необходимо вспомнить Е. Полевицкую. Она играла не московскую купчиху конца 70-х годов, а нервную, чуткую женщину начала XX столетия, которая читала Достоевского, смотрела «Нору» Ибсена с Комиссаржевской. Это было сыграно талантливо, но совершенно не по Островскому.

Совсем недавно играла Юлию Д. Зеркалова. Это была интересная работа, но при чем тут были Москва и Островский? при чем тут была Юлия Павловна Тугина? Это могло происходить в Париже, в Осло, в Стокгольме, везде, где есть покинутые женщины и неверные любовники.

Третий новейший вариант совершенно зачеркивал Островского в «Последней жертве»: так случилось в постановке театра Моссовета (1938). Достижением артистки Арсенцевой считалось то, что она сыграла «гольдониевскую вдовушку», женщину умелую, в делах житейских находчивую, способную за себя постоять.

А. К. Тарасова полностью отклонила все эти сценические трактовки, в которых актрисы по-разному, но одинаково далеко отходили от Островского и его драмы.

Что прежде всего поражает в Тугиной, какой ее воссоздает Тарасова?

Н. М. Медведева, знаменитая учительница Ермоловой, репетируя, часто останавливала партнера, вошедшего на сцену, вопросом: «Откуда ты, батюшка, пришел?» Она требовала, чтобы актер мог ей точно сказать, откуда он пришел, где он был, что делал. Другими словами, Медведева хотела, чтобы, войдя на сцену, актер внес с собою всю свою жизнь, всю свою тревогу.

Эта «правда первого дыхания» в образе — труднейшее искусство, редко кому доступное, — прекрасно передана Тарасовой в простых словах Юлии, в тихих, на ходу брошенных признаниях в том, где она была, что делала. Как понятно ее желание скрыть от тетки, что, рассказывая о покинутой женщине, которую видела в церкви, она думает о себе.

Правда жизни у Тарасовой оказывается выдержанной до конца. Образ Юлии у нее всегда внутренне целостен.

Этой тончайшей правдивости, непосредственной жизненности образа нет еще в «Анне Карениной». Там у Тарасовой есть яркие моменты, сильные движения, но чистота дыхания жизни, простота чувствований, изящество в их выражении, особое простое изящество скромности, свойственное русской женщине того времени, — это в образе Юлии ново у Тарасовой. Когда проходит сцена Юлии с Дергачевым, характер которого превосходно передает В. О. Топорков, вы чувствуете, что и этого бесприютного, смешного приживала, ездящего в каретах, но не имеющего денег на конку, что и этого жалкого и никчемного человека обогревает Юлия, что она и его делает на минуту человеком с совестью и честью.

Вся трудность исполнения «тихих ролей» Островского заключается в том, что эту тишину, этот свет женской души нужно дать почувствовать самыми простыми средствами, но так, чтобы мы поверили, что есть эти «светлые лучи» в темном царстве наживы и золотого мешка.

Тарасовой непрерывно удается держать нас в атмосфере света и тепла. Смотря и слушая ее Юлию, мы убеждаемся, что это ее атмосфера, что это то, что к ней привлечет всех. Это то, что заставляет конфузиться Дергачева: он хочет лгать и чувствует, что не может. Это то, что заставляет при ней быть скромным очень развязного Лавра Мироновича, питающего к ней почтительность.

Все ответы Юлии — Тарасовой при первой встрече с Флором Федулычем поражают чувством человеческого достоинства. Как отвечает Юлия, в общепринятой трактовке, на любезно предложенные Флором Федулычем билеты в театр, абонемент в оперу? Эти предложения принимаются в штыки. С чувством подчеркнутого негодования Юлия

обычно говорит: «Не беспокойтесь, если вздумаю, так еще успею достать» — и при этом жест оскорбленного достоинства. Тот сдержанный такт, с которым Тарасова — Юлия отвечает отказом на любезность Прибыткова: «Что прикажете, кресло, бельэтаж?» — это не резкий отпор на наносимую обиду, как у других современных исполнительниц, это нечто совсем иное.

Нравственное достоинство Юлии—Тарасовой так высоко, так по-настоящему прочно, что ей очень легко отвечать Прибыткову, отклонять все, даже малые его услуги, в которых нет ничего предосудительного, — она легко и просто отстраняет всякое касание к ней, к ее внутреннему миру, которое может ей быть на секунду тягостно или несовместно с ее чистым душевным состоянием.

И совершенно понятно, что встречу Юлии с Дульчиным, после объяснения с Прибытковым, Тарасова ведет не в эффектном тоне и позе красивой женщины, преодолевшей великий соблазн, устоявшей перед богатством умного, элегантного старика. А Островский именно таким рисует Флора Федулыча: он не только «очень богатый купец», он — «румяный старик лет 60, гладко выбрит, тщательно причесан и одет очень чисто». Это не Дикой и не Курослепов.

Тарасова не «изгоняет» Прибыткова как «соблазнителя». Она отстраняет этого умного и богатого человека в душе своей, в совести, в своем чувстве. Это — труднейшая задача: легко сыграть бурный протест, но показать это властно-спокойное отстранение человека всем своим внутренним существом можно только тогда, когда артистка до самой глубины вобрала в себя бытие воплощаемого ею образа. У Тарасовой Юлия идет на последнюю жертву для Дульчина не по чувству контраста: теперь пришел желанный и ушел нежеланный, теперь я иду на встречу так же, как там я, протестуя, отказывалась от всякой встречи.

В конце первого акта Юлия вся сияет от встречи с Дульчиным. Это — внутреннее сияние любви, верности, заботы. Он исчисляет ей свои материальные нужды, а она, счастливая, отвечает: «заплачено», «я заплатила». Это — ничтожные реплики, которые пропадают у обычных исполнительниц, но у Тарасовой вы чувствуете, что за

ними — глубокая, сверкающая радость. Во всех словах и движениях Юлии — излучение счастья. Какая это трудная задача для актрисы! *Играть* счастье — очень легко, а вот *излучать* счастье — это чрезвычайно трудно.

У Юлии высоко развито чувство человеческого достоинства. В ответ на реплику Дульчина: «Ты пококетничай с ним, я позволяю» (действие I, явление 8), Юлия с укором и с твердостью отвечает: «Ты позволяешь, да я-то себе не позволю». На ее глазах прекрасные слезы, которые не может ни приметить, ни оценить Дульчин. Тихие, твердые слова и тихие, скупые слезы возносят Юлию на недоступную высоту. Вы чувствуете, что эта женщина по своим душевным силам, по воле к добру, по человеческому достоинству стоит несравненно выше всех, с кем ей приходится встречаться в жизни, — недосягаемо выше Дульчина.

По замыслу Островского, Дульчин — один из ярких представителей дворянского «легкожития». Он порхает по жизни с легкостью мотылька-однодневки, блестящего и красивого. Пустой и эгоистичный, он не замечает, каким сокровищем наградила его судьба в лице Юлии. А она — до поры, до времени — не видит, как беззаботно этот мотылек может перепорхнуть от ее «последней жертвы» к золотому мешку купчихи Пивокуровой. Ее счастью пока нет пределов. Тарасова чутко показывает, что и самая последняя жертва входит в состав этого счастья. Но и в мажорном аккорде счастья артистка не забывает о правде — о психологии русской женщины давней эпохи: у Юлии нет бурных ласк для Дульчина, хотя, казалось бы, у нее есть право на это, так как она считает, что не сегодня-завтра будет его законной женой. И в ласке своей Юлия целомудренна, как девушка. Во всем у нее — внутренняя сердечная простота, нравственная сила, ясность, которые не изменяют ей до конца.

Начинается трудный второй акт.

Он строится Тарасовой еще более сложно. Ее Юлия, приезжая к Флору Федулычу просить денег для Дульчина, не вполне понимает, кто перед ней, не вполне ощущает те трудности, которые ей предстоят при встрече с Прибытковым. С внутренней робостью, но с некоторой

внешней напускной развязностью она начинает с ним кокетничать, — вовсе по существу не зная этого дамского занятия. Она берет тон наигранного, легкого подхода к мужчине, когда говорит: «Молодая хорошенькая женщина просит у вас денег, а вы отказываете! Да вы с ума сошли! Дайте мне денег, я вам приказываю» (действие II, явление 5).

Когда вы слышите у Тарасовой—Юлии эти слова, вам кажется, будто Юлия здесь припоминает что-то вычитанное в романах, какие-то чужие уроки, что-то идущее от Дульчина, от его рассказов о том, что есть женщины, которые мужчинам «приказывают». Все это совершенно несвойственно Юлии, и в том, что она ведет себя так неумело, безо всякой надежды кого-либо очаровать плохо заученными словами, еще раз обнаруживается ее нравственная чистота.

Прибытков, с замечательной верностью передаваемый И. М. Москвиным, отчитывает Юлию, указывая ей, что она берется не за свое дело, что «уж коли приказывать, так надо построже». Это нравоучение, очень корректное и в то же время весьма решительное, возможно только в том случае, когда «обольщение» ведется с той благородной неумелостью, какую обнаруживает здесь Юлия — Тарасова.

Это одно из замечательных мест в роли Тарасовой.

Когда Юлия обращается к Прибыткову с прямой, открытой мольбой о помощи, когда ей нужно вновь завоевать только что добытое счастье, она в горячем порыве падает перед ним на колени. Именно потому, что ни в первом акте, ни в начале второго у Юлии — Тарасовой не было ни порыва протеста, ни порыва любви, а все это было сосредоточено у нее внутри,— именно оттого любовь и тревога, дотоле сдерживаемые, прорываются теперь наружу с неподдельной, покоряющей силой, и порыв этот изумляет и вразумляет крутого Прибыткова. Такой искренности чувства он еще никогда не видел, он потерял веру в возможность существования на свете любви и самопожертвования. Его потрясает этот подвиг женщины, хотя совершается он ради недостойного человека.

И Юлия одержала над Прибытковым свою первую

высокую победу, когда услышала из его гордых уст: «Этот поцелуй, Юлия Павловна, дорогого стоит... Да-с, это от души» (явление 7). Это величайшая оценка ее искренности и чистоты.

Чему молилась ты с любовью,
Что как святыню берегла,—
Толпа людскому суесловью
На поруганье предала.
Толпа вошла, толпа вломилась
В святилище души твоей,
И ты невольно постыдилась
И тайн и жертв, доступных ей[1].

Вот подтекст третьего акта по отношению к Юлии. Здесь все продают, оценивают и переоценивают ее чувства: отказывается от нее Дульчин, говорят об истории ее любви посетители летнего сада, все эти «разносчики вестей», эти «Загорецкие» Островского. Юлия ничего этого не знает. В третьем акте, где нет Юлии, но есть общая молва о ней, мы должны трагически ощутить, какой грязью замарают ее в следующем акте. Художественному театру это передать не удалось,— отчасти потому, что в тексте пьесы вымаран разговор о Юлии и Дульчине, происходящий между «наблюдателем», «разносчиком вестей» и «иногородним» (действие III, явление 5):

«— Недавно и смиренницу одну обобрали.

— Это как же?

— Подпуском, как на Волге рыбу ловят.

— Сыскали молодого человека, красивенького, экипировали его, дали тысячи три-четыре; а он за это, в благодарность, выдал векселей на пятьдесят тысяч. Посадили его в коляску и подпустили в виде жениха, богатого помещика.

— И что же-с?

— Месяца через два она и заплатила за него все деньги по векселям-то».

Этого разговора в увеселительном саду Юлия не слышит по замыслу Островского; вопреки этому замыслу, не слышит этого разговора и зритель спектакля Художе-

[1] Тютчев.

ственного театра. Тем труднее для артистки, играющей Юлию, возместить этот «суд толпы» о ней, сразу (в четвертом действии) обнаружив непереносимую «боль душевных ран», нанесенных ей Дульчиным и его друзьями из круга тех, что судачат о Юлии и судят ее в третьем акте.

В четвертом акте у Тарасовой есть деталь, которая ускользнула от большинства исполнительниц Тугиной. Почему Юлии так дорого венчальное платье? Почему она так долго размышляет, склонясь над ним? Что это — наивность, сентиментальные воспоминания? Конечно, нет. Тут невольно вспомнишь Ермолову. Юлии дорого это платье как символ ждущего ее нового, законного счастья — счастья навек, как думается ей. Юлия искренно религиозна, она убеждена, что ее отношения с Дульчиным — «грех». Теперь скоро конец этому «греху»: выйти замуж в старину значило «принять закон». Вот Юлия и готовится «принять закон» — начать прочную семейную жизнь с любимым человеком.

Я не знаю, есть ли это интуиция артистки, или ее домысел, или указание людей, знающих старую Москву, или это находка режиссера, но сцена с венчальным платьем — момент замечательный, совершенно в духе Островского. Тут показана Тарасовой грядущая полнота счастья, ожидающего Юлию: последняя жертва, тяжелая жертва принесена, вся жизнь ей кажется теперь освященной этим счастьем. И тем страшнее катастрофа, грозней те удары, которые ей предстоит испытать.

В чудесной беседе с Михевной, которая из старой ключницы превращается в няньку, покрывающую любовью все грехи своей питомицы, Юлия вся просветлена, умиротворена, освящена своим выстраданным счастьем. Нужно сказать, что Н. А. Соколовская играет Михевну замечательно: если бы не было такой Михевны, то, может быть, невозможны были бы и те тончайшие оттенки тихих радостей и надежд, которые здесь дает Тарасова.

Чем тише и светлее эта беседа над венчальным платьем, тем тяжелей и черней надвинувшаяся туча. Юлия узнает о последнем предательстве, совершенном Дульчиным.



И. М. Москвин — Прибытков и А. К. Тарасова — Юлия Тугина
„Последняя жертва“ А. Н. Островского в МХАТ



А. К. Тарасова — Юлия Тугина

„Последняя жертва" А. Н. Островского в МХАТ

Он женится на Ирине. Тут можно ожидать, что разразится настоящая гроза, что мы захлебнемся в ливне отчаяния смертельно обиженной женщины. Так это и было у Ермоловой, великой трагической артистки. Этого у Тарасовой нет. Но значит ли это, что так хуже? Нет, при всей моей безграничной любви к Ермоловой я должен сказать — вне всяких сравнений с великой артисткой, — что у Тарасовой это одно из лучших мест в роли. Здесь нет трагической грозы, но здесь есть правда внутреннего потрясения. Эта женщина до конца верна себе: твердая в своих моральных устоях, она верит не тому, что ей говорят и чему ее учит жизнь, а святыне своего сердца. От горя Тугина почти теряет речь. Механически повторяет она текст пригласительной записки Лавра Мироныча, еще не понимая ее смысла. Только постепенно постигает она всю глубину омута, в который погрузило ее предательство Дульчина, — омута зла, обиды, разорения. Да, Юлия, у Тарасовой, как и у Островского, произносит в смертельной тоске: «Флор Федулыч, помогите! Хоть бы деньги-то мне воротить, хоть бы деньги-то!» (Действие IV, явление 10.)

Эти слова всегда произносила и Ермолова; но Савина и вслед за нею многие другие исполнительницы Юлии, вплоть до наших дней, их решительно вымарывали. При этом приводились как будто веские мотивы. В самом деле, как может любящая женщина, в момент сильнейшего горя, измены любимого человека, вспомнить о деньгах! Это психологически невозможно. Это почти клевета на женщину, по оплошности допущенная Островским, и ее необходимо исправить!

Однако на самом деле соображения эти неосновательны — они исходят из абстрактно-психологической проекции «любящей женщины вообще», покинутой «любимым человеком вообще», а не из реалистического образа русской женщины определенного социального круга и определенной эпохи — образа, который запечатлен Островским в Юлии Тугиной. Островский отлично знал реальную русскую женщину и изображал, глубоко ей сочувствуя, реальную ее любовь и столь же реальное ее страдание. Вот почему он упрямо оборонял эти слова о «деньгах» от

всех, кто их «вымарывал» в тексте, и вот отчего Ермолова, впервые выступившая в «Последней жертве» еще при жизни Островского, никогда их не «вымарывала».

Ее примеру следует Тарасова.

Юлия предана, разорена, кинута на посмеяние Пивокуровых, верящих только в силу денег. В скорбном возгласе ее выражается великое отчаянье. Для женщины ее круга и ее эпохи не было самостоятельных путей в жизни — ни работы, ни профессии, ни защиты. Крик о деньгах — только внешнее проявление предельно горестной беспомощности, охватившей Юлию после предательства, жертвой которого она стала. Понятно, почему она эти слова обращает к Прибыткову; ведь в ее глазах он единственный человек, которому есть какое-то дело до нее, и к тому же от него одного она и видела заботу об ее средствах к жизни. Он только что прочел ей наставление: что такое деньги настоящие и что такое деньги бешеные. Юлия—Тарасова говорит о деньгах, но «звона» этих денег мы не слышим: в ее словах настоящее горе женщины, прекрасной, целомудренной, но трагически беспомощной. Здесь она действительно «близка к смерти», как замечает вовсе не мягкосердечный Прибытков.

Юлия похоронила не только *любимого* человека — она похоронила *человека*. Будет или не будет около нее Прибытков,— все равно, никогда уже Дульчин не будет существовать для Юлии. Он перестал для нее быть человеком.

В пятом акте, похоронив свою любовь, Юлия приходит к Дульчину, разрушив всякую связь с ним, потому что разрушена ее связь с *человеком;* связь же только с любовником для нее невозможна. То, что он сделал с ее «последней жертвой», — это не человеческий поступок; любить, теряя свое достоинство человека, она не может, и потому она отвергает его навсегда.

Весь образ Юлии в изображении Тарасовой есть воплощенный «подвиг сердца женского».

Мы не знаем того, что ждет Юлию с Прибытковым. Островский здесь опускает занавес. Мы можем только домышлять и догадываться. Но высота ее истинной человечности никогда не будет поколеблена. Это в конце концов увидел в ней Флор Федулыч — и поразился на

всю жизнь своей находке: он нашел человека в слабой женщине.

Не он ее покорил, а она его покорила.

Этот исход «роли» Юлии дает совсем иной смысл всей пьесе, отличный от того, который стал почти обычным в современных постановках «Последней жертвы».

При «гольдониевском» варианте она превращалась в слишком длинную пьесу на весьма короткую тему: как не очень далекая вдовушка-купчиха, поплакав о неверном любовнике, недурно устроилась, выйдя за богатого старика. При «общедраматической» трактовке пьеса превращалась в один из бесчисленных, и вряд ли особенно нужных, вариантов на тему старой сказки: она его любила, а он обманул ее любовь. При трактовке нарочито бытовой все сводилось к поучительной историко-бытовой справке в лицах о том, как легкомысленны были дворяничи и как доверчивы были купеческие вдовы в Москве 70-х годов прошлого века.

Исполнение Тарасовой роли Юлии Тугиной — даже безотносительно ко всему спектаклю — не дает никакой возможности для таких «исходов» спектакля.

Тарасова не «ведет роли» (как принято говорить) ни в комедийном, ни в трагедийном плане и тем менее в планах бытовой мелодрамы или «комедии ради комедии».

Юлия Тугина как «роль» из какого-то — трагического или комического — «амплуа» просто не существует для Тарасовой. Есть живой образ, созданный Островским, и есть творческая задача: найти в себе, артистке Тарасовой, ту же жизненность, ту же психологическую наполненность, ту же непосредственно-волевую действенность, которая преисполняет этот правдивый образ русской женщины 70-х годов.

Тарасова перенимает «я есмь» Юлии Тугиной, и оттого ей так удается решение добавочных задач: передать московскую речь, достоверный бытовой жест, движение и т. д. Все это исходит само собою из достоверности самого бытия Юлии Тугиной, обретенного артисткой на путях художественной правды и простоты.

Тарасова создала прекрасный образ русской женщины, исполненный красоты и правды.

4

Первоначально Островский думал назвать свою пьесу иначе: «Попечители» или «Жертвы века». По этому замыслу, Прибытков, влюбленный в красивую вдову, устранял молодого человека, которого любила Юлия; молодому человеку представляли девушку, выдавая ее за богатую невесту, он увлекался ею и изменял вдове. Та, не перенеся измены, сходила с ума, а он, узнав обман, в припадке отчаяния лишал себя жизни.

Островский зачеркнул этот вариант, вероятно, потому, что не хотел делать Юлию побежденной, погибшей; она не может погибнуть, потому что высок строй ее души и велик и чист подвиг ее сердца. Юлия торжествует над Прибытковым: побежден он, а не она.

Эта победа высокой души с чрезвычайной яркостью обнаруживается в спектакле Художественного театра, потому что Прибыткова играет И. М. Москвин.

Артиста многие упрекали за то, что у него «недостаточно показан купец».

Конечно, если под «купцом» разуметь обычный трафарет купеческой роли: толстопузого, с длинной бородой, с одутловатыми красными щеками, с носом луковицей, с явной дикостью в нраве, то такого «купца» у И. М. Москвина нет совсем. Но артист лишь шел за Островским «Последней жертвы».

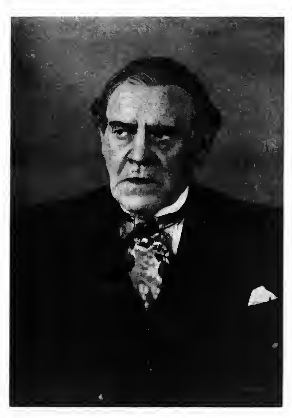
Драматург сообщает нам о доме Флора Федулыча Прибыткова: «Богатая гостиная, изящно меблированная; на стенах картины в массивных рамах...» (том IX, стр. 324).

Это — жилище купца.

А вот жилище барина: «Богато убранный кабинет; ни книг, ни бумаг, вообще никаких признаков умственной работы не заметно. Большой письменный стол, на нем два-три юмористических листка»... (том IX, стр. 421).

Достаточно сопоставить эти комнаты купца и барина, чтобы увидеть, как подчеркивает Островский культурную неравноценность Прибыткова и Дульчина.

Купец не только смотрит, но и собирает картины русских художников. А барин утешается «Стрекозой» или



И. М. Москвин — Прибытков
„Последняя жертва" А. Н. Островского в МХАТ



И. М. Москвин — Прибытков
„Последняя жертва" А. Н. Островского в МХАТ

«Шутом» с их пошлыми карикатурами. Купец слушает Патти в «Севильском цырюльнике», смотрит Росси в «Короле Лире», а барин слушает и смотрит венгерскую пляску по погребкам: «Чибиряк, чибиряк, чибиряшечки!..»

Итальянская опера, гастроли Росси, собирание картин — Островский сознательно вводит купца Прибыткова в круг культурных интересов и сознательно же выводит из этого круга барина Дульчина, действующего только в среде картежников, цыган и читателей «Стрекозы».

Островский хочет всячески показать, что тридцать лет отделяют Флора Федулыча Прибыткова от Самсона Силыча Большова и Тита Титыча Брускова, что за этот исторический срок почти все преимущества внешней культуры как раз оказались на стороне Флора Федулыча, а не на стороне Дульчиных, переживающих не только материальное разорение, но и культурное обнищание.

И. М. Москвин — замечательный знаток старой Москвы, прежде всего Москвы купеческой. Ему ничего не стоило бы повторить в «Последней жертве» свой же вариант Хлынова или Пазухина-сына, написанный яркими и резкими красками, но Москвин — большой художник, чуткий к намерениям автора, верный духу жизни, богатый творческими возможностями. Он ничего не взял из прежде созданных им образов (как поступили некоторые другие исполнители этого же спектакля Художественного театра), ничего не перенес из старых ролей в новую роль Прибыткова, тем меньше, конечно, было у него желания прикрыть Флора Федулыча сатирико-изобличительной маской «самодура». Прибытков Москвина — это не «вообще купец Островского», как играют его многие, это купец Островского *последнего* периода, конца 70-х годов, которого Островский представляет зрителю совсем иначе, чем представлял Большова — конца 40-х, а Брускова — конца 50-х годов. Москвин создал Прибыткова так, как хотел того Станиславский, требуя от актера: «сегодня, здесь, сейчас».

Прибытков Москвина действует «сегодня», — именно в тех жизненных обстоятельствах, которые показаны в пьесе «Последняя жертва»; он действует «здесь» — в Москве конца 70-х годов, в своем доме, в доме Юлии, в комнате барина Дульчина, в летнем саду при Купеческом

клубе. Он действует «сейчас», вот в то самое время, когда он любезно и попечительно объясняет Юлии «цель своего визита», по существу скрывая от нее все действительные мотивы своего приезда, или вот в то самое время, когда, забыв свою дальновидность, оставив в стороне организацию своего «каприза» (первый акт), он до глубины души поражен, даже потрясен искренностью *этой* любви, чистотою *этих* слез Юлии, высотою *этого* порыва самоотверженной женщины (второй акт).

В исполнении Москвина поражает свежесть, непосредственность образа. Его Флор Федулыч, конечно, купец, и в самом верном, бытовом, жизненном, психологическом смысле слова — купец московский, купец определенной эпохи. Стоит вслушаться в его речь о деньгах барских и деньгах купеческих, которую произносит Прибытков—Москвин во втором действии, поучая молодую купеческую вдову Тугину, стоит вслушаться в эту строгую, крепкую, убежденную отповедь, чтобы понять, что перед нами — настоящий купец, приобретатель и охранитель капитала.

Москвину легко было бы придать Флору Федулычу ярчайшие бытовые краски, те, которыми он писал Хлынова и Прокофия Пазухина, но, взыскательный художник, он в «Последней жертве» сознательно от них отказался. Его рисунок строг, его краски скупы, так же, как богата его мысль, как глубок его замысел.

У Прибыткова—Москвина идет беспощадная борьба с Дульчиным за любовь Юлии. Но уже давно идет у него, «купца», еще более беспощадная борьба с «барином» за первое место в жизни; и там и тут он побеждает легковесных, опустившихся героев дворянского легкожития и оскудения.

Образом Дульчина Островский продолжал свою галлерею баричей, выросших на крепостных хлебах. Вихорев («Не в свои сани не садись»), Поль («Не сошлись характерами»), Бабаев («Грех да беда на кого не живет»), Баклушин («Не было ни гроша, да вдруг алтын»), Копров («Трудовой хлеб») — у всех у них много общего с Дульчиным житейская праздность, душевная пустота, умственное ничтожество. Все эти «господа кавалеры», подобно Дульчину, недостойны той искренней, верной любви, которую питают

к ним чистые русские девушки — Дуня к Вихореву, Настя к Баклушину, Наташа к Копрову.

Особенно много сходства у Дульчина с последним из этих «кавалеров» — Копровым. Двойник Дульчина, этот «красивый молодой человек, одетый безукоризненно», с «изящными манерами», прожив состояние и растратив деньги своей невесты Наташи, изменяет ей и женится на купеческой племяннице (точь в точь как Дульчин) с богатым приданым. При этом известии Наташа испытывает то же, что и Юлия; смотря на портрет Копрова, она в отчаянии восклицает: «Ой, смерть мне... легче самой умереть». Наташа, подобно Юлии, выходит замуж за «лавочника, хозяина дома» Чепурина, который давно любил ее.

В изображение Дульчина Островский вложил еще больше едкости, сатирической остроты, чем в образ его предшественника Копрова. Москвин берет у Островского эту едкость и вкладывает ее во все отношения Прибыткова к Дульчину.

«Барин хороший!» — сколько убийственной иронии в этой аттестации, которую Москвин дает Дульчину при первом известии, что им увлечена Юлия. Я бы назвал его иронию почтительной, но это то почтение, которое можно засвидетельствовать только человеку, растерявшему все права на уважение. Сколько внутреннего спокойного презрения чувствуется в обращении Флора Федулыча с племянником и внучкой, которые засмотрелись на внешний блеск, на светский лоск «великолепных манер» барина Дульчина и, засмотревшись на эту барственность, получаемую в кредит от парикмахеров, портных и Салай Салтаныччей, приняли ее за некоторую ценность «барской культуры». Флору Федулычу смешно и досадно видеть, как Лавр Мироныч с Ириной жадно хватаются за обноски былой барственности Дульчина, разорившегося впух и впрах не только материально, но и морально.

Прибытков — Москвин на порог к себе не пустил бы какого-нибудь купеческого безобразника вроде Дикого или Курослепова. Он, по словам Островского, «гладко выбрит, тщательно причесан и одет очень чисто», но он не распахивает своих дверей и перед Дульчиными. Он сам мог бы, пожалуй, поучить кое-чему барчонка Дульчина.

Москвин не боится показать, что на стороне Прибыткова не только капитал, но и воля к жизни, характер, большой ум и даже сердце, присутствие которого обнаруживается нелегко и не часто, крутое и жесткое сердце, но сердце, тогда как у Дульчина в груди есть только какой-то аппаратик для чувствительности, необходимый для объяснения в любви и писания любовных записок.

Но в то же время Москвин ни в какой мере не идеализирует Флора Федулыча, не смягчает социальную природу этого купца.

Прибытков не показан Островским ни в его купеческой торговой конторе, ни на фабрике, ни в банке, ни на бирже. Но его суровую натуру, его крепкую ухватку, но его тяжелую руку собственника мы чувствуем у Москвина постоянно, от первого действия до последнего.

Флор Федулыч ведет жестокую борьбу с Дульчиным за Юлию Тугину. В пьесе только эту борьбу он и ведет, но по ее приемам, по холодности расчета, по беспощадности нападения мы узнаем, что *так* ведет он борьбу повсюду, где ему приходится выступать, и повсюду побеждает этот умный, крепкий представитель воинствующего миллиона.

Какую борьбу с Дульчиным ведет Прибытков? Беспощадную. В ней все средства хороши: расчет, нажим, прямая взятка — хотя бы той шубой, которую он обещает Глафире Фирсовне, чтобы она помогла столкнуть Дульчина с пути Юлии.

Прибытков не шумит, как Дикой, не командует, как Хлынов, не самодурствует, как Тит Титыч Брусков,— сравнительно с ними он «европеец», но это не меняет его классовой природы — и Москвин это отчетливо показывает.

Русская поговорка гласит: мягко стелет, да жестко спать. Это сказано как бы о москвинском Прибыткове.

Этот человек с крутой волей, с большими, властными страстями, с сердцем жестким, но горячим, приходит к Юлии в первом акте с совершенно ясными намерениями, как он мог бы притти к любой красивой женщине с пошатнувшимся житейским положением.

Глафира Фирсовна грубо выбалтывает самую «задачу» Прибыткова — найти себе красивую женщину под «попечительство». Флор Федулыч далек от грубых формул

Глафиры Фирсовны, но по существу его тонкая тактика в разговоре с Юлией Павловной есть то же самое, что примитивный, откровенный расчет Глафиры Фирсовны. Прибытков готов мерить Юлию и ее душу на общий железный аршин, на который он привык бестрепетно мерить все на свете. Все покупается, все продается,— и любовь все продают, а значит, и покупают, так же как и бриллианты или акции.

Но во втором акте Прибытков, видавший людей разного типа и всяческих житейских положений, охвачен изумлением, он поражен жертвенностью, высотой и силой женского подвига, который внезапно открылся ему в неблагоразумном поступке пришедшей к нему Юлии. И как все у него, у купца, поступок Юлии получает точную и твердую оценку. Эта оценка высока,— и чем выше цена этой женщины, чем дороже она стоит, тем сильнее он хочет отнять у Дульчина и это сокровище, которым Дульчин явно недостойно пользуется, даже и не подозревая его настоящей цены.

Прибытков — Москвин высоко оценил Юлию — и именно оттого он предпринимает все нужные меры, чтобы ценность эта была в его руках. Нетерпеливо, даже назойливо старается он выдать внучку за Дульчина, чтобы убрать его с пути Юлии. Тут более пристальный взгляд зрителя обнаруживает много крепкого, делячеческого, купеческого в Прибыткове — Москвине.

Но сам он уже явно (во втором акте) выбит из обычной колеи. Если все делалось им только для того, чтобы получить Юлию в любовницы, то он очень легко мог бы достичь этой цели, если бы в ответ на ее неумелое, просительное кокетство беспрекословно дал бы ей сумму бо́льшую, чем она просила, и тем поставил бы ее в то положение зависимости от него, которое ему выгодно. Ведь в первом акте он именно того и добивался, чтобы Юлия стала материально зависима от него. Теперь, когда ради помощи Дульчину она сама вынуждена искать этой зависимости, ему, умному дельцу, так легко было бы пойти ей навстречу и опутать золотыми сетями.

А между тем он этим ее положением не пользуется, и, наоборот, подчеркивает: «Я желаю быть к вам со всем

уважением»; больше того: ему хочется не только, чтобы Юлия его уважала, но и чтобы она сама добровольно отдала ему хоть часть того сокровища, которое расточала перед Дульчиным, чтобы она уделила ему хоть часть своего любящего сердца. Он искренно потрясен тем, что нашел в Юлии женщину, чисто и бескорыстно любящую, и человека, готового на самопожертвование, в существование которых он давно перестал верить.

Безо всяких нарочитых разоблачений, но и без всякой идеализации Москвин показывает Прибыткова,— показывает ясно, до очевидности просто и глубоко, что этот суровый человек уже побежден женщиной, которую хотел сам победить, и понимает, что высшего, более прекрасного женского существа он в своей жизни больше никогда не встретит. Островский вкладывает в уста Прибыткова слова: «Жена умерла, детей не нажил; как подумаешь, кому состояние достанется, вот и горько станет». Он горько ощущает дальнейшую перспективу своей жизни — остаться с миллионами, но в жалком и ничтожном окружении алчных родственников и еще более алчных родственниц.

Прибытков знает, что всем нужны его деньги и никому не нужен он сам. Распознав в Юлии человека с сердцем, он цепко хватается за нее как за верную целительницу его холодной старческой тоски.

Он шесть раз повторяет и Юлии, и себе самому, и жалкой Ирине Лавровне: «Этот поцелуй дорогого стоит».

В правдивых, простых и мудрых интонациях Москвина — «дорогого стоит» — звучит изумление жесткого сердца, которое вновь забилось, звучит любование внезапным и радостным открытием: «человек существует на свете»,— открытием, потрясшим все существо этого умного и крутого старика [1].

В четвертом акте Москвин — Прибытков весь во вла-

---

[1] В третьем акте, где появление Прибыткова почти мгновенно, Москвин сжато и скупо показывает Прибыткова-дельца: в увеселительный сад он приехал не развлекаться; он разговаривает с ростовщиком Салаем, но ясно: он в последний раз бросил взгляд на своего противника, на Дульчина, на все его ничтожное и порочное окружение, он принял свои меры, и он уедет из сада с четким сознанием: противник будет сметен с его дороги навсегда.

сти своего великого открытия. В нем произошел внутренний переворот. Он сделал уже все выводы из открытия, которому обрадовалась его суровая душа. С осторожною бережливостью относится он теперь к Юлии. Он боится за нее, как за драгоценную, редкую, хрупкую вазу, к которой надо прикасаться осторожно. Теперь ему важно не только отбросить Дульчина с ее пути — Дульчин отлично сделал это сам, проиграв заветные деньги, — теперь ему важно найти свободный отклик в этой неподкупной женской душе.

Мы знаем, что Прибытков побежден, и Островский это нам ясно показывает. Он увидел высоконравственную и прекрасную женщину, которая ради сохранения душевной чистоты отказывается от любви. Тот, кто перестает хранить в себе правду и совесть, становится для нее чужим, как Дульчин. Это урок Прибыткову. Ему надо быть человеком, чтобы пробудить к себе любовь Юлии. Удастся ли это ему — мы не знаем. Островский об этом ничего не говорит. Но уважение Юлии он, несомненно, уже приобрел в тот страшный для нее час, когда он один своей заботой и участием ответил на ее неутешное горе (конец четвертого акта).

В пятом акте, таком трудном и для Юлии и для Прибыткова, он уже спокоен за будущее: он уже знает, что, пережив горчайшую обиду и полнейшую катастрофу, Юлия прочно опирается теперь на его руку. Он знает: что бы ни было впереди, Юлия никогда не забудет его помощи.

А. К. Тарасова и И. М. Москвин вписали новую страницу в сценическую историю «Последней жертвы». С проникновенной силой и с горячей верой в чистоту русской женщины написал Островский эту повесть об ее последней жертве, и с той же силой и правдой Тарасова и Москвин передали эту повесть: за исполнение ролей Юлии и Прибыткова им присуждена Сталинская премия.

5

Три образа Островского, столь несхожие между собой, показаны в двух спектаклях двух ведущих театров нашей страны. Один из них — Малый — старейший из русских

театров, давно именуется «Домом Островского». Другой театр — Художественный — родился в борьбе за новое искусство углубленного реализма, в борьбе за нового актера и, дав впервые истинно творческую жизнь пьесам Чехова и Горького, сравнительно редко обращался к драматургии Островского, но всегда вносил свежую мысль в воплощение его пьес.

Оба театра, в спектаклях «Волки и овцы» и «Последняя жертва», вносят ценные вклады в галлерею образов Островского.

Важно отметить, что и Купавина Е. М. Шатровой, и Юлия Тугина А. К. Тарасовой, и Флор Федулыч И. М. Москвина созданы не в отмену, а, наоборот, в совершенное осуществление лучших творческих традиций обоих театров. Если Купавина Шатровой является превосходным образцом актерского искусства Малого театра, каким оно было у таких излюбленных мастеров Островского, как Н. А. Никулина и О. О. Садовская, то, в свой черед, Юлия Тугина Тарасовой и Флор Федулыч Москвина принадлежат к лучшим образцам актерского искусства в духе творческих заветов Станиславского и Немировича-Данченко. При внимательном анализе этих образов не только узнается индивидуальный творческий стиль артистов, их создавших, но без труда распознается и творческий стиль театров, на сцене которых воплощены эти образы Островского.

Но есть в них и нечто всем им общее,— и, быть может, самое в них ценное,— то, что внесено в них важнейшим из режиссеров — эпохой, лучшим из постановщиков — временем, нашей современностью.

В практике Малого театра случалось при постановках Островского, что речевой образ главенствовал над образом действенным: психологическая характеристика не раз уступала место яркому бытовому очерку исторически сложившегося типа,— и этому внешне блестящему очерку недоставало иной раз внутреннего, психологического содержания, полнинной социальной глубины.

В практике Художественного театра при работе над Островским случалось, что почерк автора «Грозы» был принимаем за почерк автора «Чайки»: пьеса Островско-

го — как это было не очень давно с «Талантами и поклонниками» — ставилась как психологическая драма Чехова: то, что писано масляными красками, переписывалось акварелью.

Ни того, ни другого нет в новых образах Островского, о которых идет речь.

Образ Купавиной у Шатровой — превосходный речевой образ, прекрасный бытовой очерк, но он органически сливается с образом психологическим и социальным в единый жизненный образ, выраженный в совершенной театральной форме.

Образы Тугиной и Прибыткова у Тарасовой и Москвина могут служить примером внутренней психологической разработки характера, но в то же время — это образы, крепкие своими социальными корнями, безукоризненно правдивые по своему бытованию (речь, жест, движение).

Художники обоих театров в этих образах оказывают явное предпочтение принципу реалистической жизненности над принципом самодовлеющей театральности. Если Шатрова вовсе не ищет в Купавиной остро-игровой «комедийности», то у Тарасовой нет никакого тяготения к театрализации образа Юлии приемами сугубой «трагедийности», а Москвин, ослеплявший репинскими красками в Прокофии Пазухине и малявинскими в Хлынове, в портрете Прибыткова отказывается от всякой театральности красок, приближаясь, если продолжить сравнение с живописцами, к портрету купца Камынина Перова с его сосредоточенной характеристикой.

Но есть в этих замечательных образах и новая жизненность, связанная с великой эпохой, в которую созданы эти облики давно отживших русских людей.

Ни один из исполнителей не удовольствовался здесь повторением той упрощенной театральной проекции русского человека, о которой говорилось в начале статьи в связи с многолетними шаблонами исполнения ролей Островского.

Шатрова не поверила давней традиции, что Купавина — лишь «голубая роль», которую, самое большее, можно украсить приемами «комедийности»: она искала в ней

русскую женщину — н иашла в минмо «голубой роли» живого человека, одареиного светлыми человеческими чувствамн и устремлеииями.

Тарасова не поверила в то, что Тугина — либо московский варнант гольдонневской «вдовушкн», лнбо «женщнна вообще», страдающая от нзмены любимого человека, н, ие поверив, раскрыла в этой «тихой душе» живоиосиый нсточник любви, мужества и нравственной красоты.

Москвии не повернл в то, что лучшим воплощеинем купца Прибыткова является упрощеиная обличительно-сатирическая маска: из-под маскн «самодура» артнст нзвлек живого человека, сложную н снльиую иатуру, в которой наряду с жестокнмн классовымн нистинктами есть человеческне черты, есть мысль н чувство.

Оказывается,— так можно заключнть и обобщить блестящнй творческий опыт трех советских актеров в работе над тремя образамн Островского,— характеры русской драматургнн глубже, богаче, жнзненио сложнее и ярче, чем иногда нзображалн нх, руководствуясь неполным знаиием, следуя установлеиным нздавна традиццям н покоряясь трафаретам сценнческнх нзображеннй.

Ю. ГОЛОВАШЕНКО

ПОИСКИ ТРАГЕДИИ

МОРДВИНОВ — ОТЕЛЛО

1

«Отелло от природы не ревнив; напротив, он доверчив». Эта мысль, высказанная Пушкиным, возникает в памяти при первом знакомстве с Отелло в исполнении Н. Мордвинова[1]. На сцене появляются Отелло и Яго, и Отелло узнает, что Брабанцио ищет его, похитителя Дездемоны. Слова о том, что он не намерен скрываться, Отелло — Мордвинов произносит с таким достоинством и глубоким спокойствием, что становится ясно: он не ждет ничего дурного. Оскорбленный Брабанцио взывает к отмщению: иначе «раб и язычник будут нами править». Услышав эти унизительные слова, Отелло— Мордвинов бросает взгляд на Яго, как бы для того, чтобы у него, у «честного Яго», найти сочувствие. Так Мордвинов показывает доверчивость Отелло, глубину его веры в *друга*.

Когда Отелло слышит, что его обвиняют в колдовстве, в нем рождается чувство обиды, но он очень спокойно произносит слова оправдания,— и в этом снова угадываешь, что он верит в справедливость людей.

Начиная свой рассказ о том, как Дездемона полюбила его, Отелло говорит: «Ее отец любил меня». Мордвинов

[1] «Отелло» в театре им. Моссовета. Постановка Ю. А. Завадского.

говорит эту фразу, обращаясь прямо к Брабанцио, глядя ему в лицо; кажется, он хочет напомнить Брабанцио об их дружбе, в которую он не только верил прежде, но мог бы верить даже и сейчас. Мягкий укор звучит в его голосе; в его взгляде—ожидание: недоразумение разъяснится.

Монолог в сенате Мордвинов произносит так, как будто Отелло вспоминает весь свой прошлый путь. Голос его то льется легко, мягко — как будто перед Отелло проплывают чудесные воспоминания о зарождении его любви и любви Дездемоны; то в нем возникают глухие и печальные интонации. Путь Отелло — это путь суровый. Трудна была его судьба, тяжела была его жизнь, и Дездемона, найденная им,— долгожданная награда для человека усталого, не утратившего доверчивости, надежд, огромной чистоты и мягкости сердца, но утомленного, нуждающегося в покое, в нежности. В этих интонациях Мордвинова есть нечто, позволяющее думать, что в основу трактовки монолога легла фраза: «Она меня за муки полюбила».

Дож говорит: «Мою бы дочь такой рассказ прельстил»,— и эта фраза знак того, что в Отелло есть огромная сила, подчиняющая ему. Но не эта фраза важна для Мордвинова в его понимании роли.

Не воинская героическая доблесть мужа, не выдающаяся одаренность исключительной натуры Отелло возникают в воображении зрителя во время его первого монолога. Большое человеческое сочувствие — вот что испытывает театральный зал. Хочется, чтобы у Отелло, этого нежного, честного, хорошего человека, были и любовь и отдых.

Здесь же Мордвинов одновременно намечает и другую черту характера своего Отелло, которая потом займет большое место в трактовке образа,— склонность к юмору. Отелло у Мордвинова многое в жизни воспринимает с чувством юмора, легко, простодушно.

Так, нескрываемое удовольствие звучит в его голосе, когда он рассказывает, как завоевал Дездемону, много раз повторяя свои рассказы о подвигах воина. Он улыбается, даже смеется, говоря об этом, его глаза прищуриваются с обаятельным лукавством.

Внутреннюю связь Отелло с Дездемоной Мордвинов обнаруживает с неожиданной силой перед выходом Дездемоны; Отелло чувствует, что она здесь, когда ее еще нет на сцене,— он смотрит в глубину сцены, говоря о ее появлении, и, действительно, Дездемона выходит. Тогда испытываешь большое уважение к чувству Отелло; ощущается неотделимость Дездемоны от мавра.

Конфликт разрешен, Дездемона может ехать вместе с Отелло, и мир воцаряется в его душе. И снова возникает юмор. Отелло клянется: если, взяв с собою жену, он не будет достойно выполнять обязанности полководца, шлем его обратится... в кастрюлю. Мордвинов подчеркивает, смеясь, шутливый смысл клятвы, выделяя прежде всего крайнее выражение воинского позора — слово «кастрюля». Патетика клятвы снята: Мордвинов избежал выспренности.

И вот — последние минуты пребывания Отелло на сцене в первом акте. Звучат предостерегающие слова Брабанцио: та, которая смогла обмануть доверие отца, может обмануть и доверие мужа... Отелло — Мордвинов на мгновение задумывается; молчание, наступившее на сцене, настолько кратковременно, что его почти не успеваешь уловить, но оно полно содержания, и зрительный зал его ощущает. После паузы Мордвинов произносит очень тихо: «Жизнь даю за верность Дездемоны».

Так сказать эти слова может только человек, действительно очень много переживший, для которого верность и любовь женщины — не страстное огромное счастье, переполняющее сердце, а светлая радость пришедшего к тихой пристани.

Красноречива для понимания мордвиновской трактовки встреча Отелло с Дездемоной на Кипре. Счастье Отелло раскрывается в тексте Шекспира с патетической силой:

Я так же рад, как поражен, что вы
Меня опередили. О! Радость!
О, если после бурь такой покой,
Пусть вихри воют так, что смерть разбудят!
Пускай корабль на водяной Олимп
Взбирается и в бездну падает,
Как в ад небес! И если б умереть
Велела мне сейчас моя судьба,

Мне это было б величайшим счастьем. Душа
Предельной радости полна, накой, боюсь,
В грядущем не подарит неведомый мне рок.

И в ответ на нежные слова Дездемоны Отелло говорит:

От радости мне трудно говорить.
Дыханье прервалось.
Я слишком счастлив!..

«...Пусть вихри воют так...» Даже борьба со стихией ничто по сравнению с радостью Отелло. Мордвинов произносит втот текст как бы шутя, подсмеиваясь над слишком эффектными словами. Шекспир выбирает слова патетические, он стремится оторвать человека от обыденных, мелких чувств, ведет к чувствам громадным, выражая их в метафорах, исполненных пафоса. Мордвинов вступает в борьбу с пафосом Шекспира, очевидно, боясь впасть в ложную напыщенность...

«И если б умереть велела мне сейчас моя судьба...» У *Отелло* прерывается дыхание от чувств, его переполняющих. *Мордвинов* шутит. Он не доверяет Шекспиру, он умеряет чувства Отелло.

Так же шутя Мордвинов — Отелло произносит фразу о том, что его любят на Кипре... Эта шутливость коробит: в шутку обращается чувство, которое должно вызывать уважение. И несмотря на то, что юмор Отелло передает радостное его настроение, мы не можем победить какого-то разочарования...

Финал второго акта — первый гнев Отелло — Мордвинов исполняет с большой сдержанностью. Отелло как бы предостерегает, что он *может* разгневаться. Он не позволяет себе раскрыть весь свой темперамент. Гнев не вспыхивает с настоящей силой: но мы видим, что он *может* вспыхнуть.

Третий акт Мордвинов начинает в тонах, возвращающих нас к финалу картины в сенате. Душевный мир Отелло безмятежен, ясен, тих; его внутренняя сосредоточенность говорит именно об успокоенности. Он занят своими мыслями, какими-то делами (перед ним — чертежи, планы), и ему легки и приятны все его занятия, он отдается им без всякого напряжения. Когда Дездемона выходит

к нему, их встреча полна нежной любви; для Отелло — радость прикоснуться к руке Дездемоны, слушать ее голос Чувственность любовников могла бы показаться чрезмерной, если бы вдруг у Мордвинова не проскальзывала грусть,— как будто чувства Отелло угасают, нет в них юношеской свежести и силы.

И возникают в памяти интонации первого монолога в сенате, интонации, как бы исходящие от фразы: «Она меня за муки полюбила».

Чудесно звучат слова Отелло, когда он обещает Дездемоне ни в чем ей не отказывать; в них серьезное обещание необыкновенно близких, необыкновенно глубоких отношений.

Дездемона уходит, и, глядя ей вслед, Мордвинов произносит одну из главных фраз роли Отелло: «А разлюблю — вернется хаос». Мордвинов роняет эти слова медленно, как бы раздумывая о том, что может с ним быть, если он утратит любовь. Не всепоглощающий поток страстей скрыт за словами о «хаосе». У Мордвинова трактовка этой фразы очень оригинальна, интересна; слова звучат спокойно, и это возвращает нас к пушкинской мысли о доверчивости Отелло.

Сомнения Отелло... Мордвинов показывает их постепенно; их зарождение, их развитие, их мучительный рост. То, как Мордвинов ведет третий акт трагедии, очень важно в первую очередь для композиции образа. Отелло не хочет верить в измену Дездемоны. Есть тонкие режиссерские и актерские штрихи, на это указывающие, подобные замечательному эпизоду первого акта, когда Отелло угадал приближение Дездемоны. Уже испытывая муки ревности, Отелло слышит музыку за сценой, это мелодия Дездемоны, — легкие, нежные звуки.

Он готов улыбнуться — и вот он улыбнулся... Но Яго ловит его смягчающийся взгляд,—и Отелло снова мрачнеет, улыбка слетает с его губ. Так возникает перед глазами зрителя борьба Отелло с самим собою. Когда он, сводя брови, полузакрыв глаза как бы от стыда, бросает фразу: «Своей жене вели следить за ней...» — в нем борются не только любовь и ревность, но также нравственная чистота человека, не способного плести низкую интригу,

и недоверие, ведущее его на путь, унижающий душевное благородство.

Эти труднейшие сцены исполняются Мордвиновым с большим художественным совершенством. Но когда он переходит к главной сцене третьего акта, к монологу, в котором Отелло прощается со своими «пернатыми войсками», прощается со своею жизнью,— вновь возникает чувство неудовлетворенности. Отелло здесь не поражает ни силой своего характера, ни силой своего потрясения. Не ощущаешь в нем способности к большому взлету души, богатство которой проявляется не только в любви, но во всем масштабе характера, во всей сложности и широте натуры *исключительной*. Не веришь, что подламывается *человек огромный, титан*, и образ пернатых войск, с которыми он прощается, прекрасный мужественный образ Шекспира, воспринимается как случайная метафора, красивая аллегория, а не как символ мужественности Отелло, не как главное в его характере воина и полководца.

Четвертый акт — акт большого человеческого страдания Отелло. Мордвинову очень удается передать ощущение внутренней болезни, о которой говорит Шекспир. Отелло — Мордвинов действительно болен; моральные страдания приводят к тому, что он заболевает и физически... Его голос становится глухим, почти хриплым, теряет свежесть тембра. Его движения лихорадочны, он не может найти себе места. Его взгляд пригвожден к черной коже руки, и эта прикованность взгляда выдает навязчивость жестокой мысли, не покидающей его теперь ни на минуту.

Отелло говорит с Дездемоной о платке; в интонациях Мордвинова снова сталкиваются доверчивость и неверие. В том, как смотрит Отелло на Дездемону, требуя, чтобы она нашла платок, сквозит надежда, что все разъяснится. И потом—после сцены большой сдержанности—вихрь движений, впервые раскрывающийся до дна темперамент актера: гнев обуревает Отелло, страшного в своей стремительности. Но лучшая сцена у Мордвинова — та, где Отелло подслушивает разговор Яго и Кассио и видит платок, поднимаемый Яго с земли. Мордвинов стоит в нише, скрытый от Яго и Кассио и видимый зрителям; он почти

не делает движений, но весь обратился в слух; все линии его тела говорят о сосредоточенности внимания — и о надежде. Эту сцену Мордвинов играет с глубоким чувством, с подлинным художественным совершенством. Молча, не двигаясь, смотрит он из своей ниши на платок, и в том, как его тело утрачивает напряженность, становится слабее, мягче по контурам, ощущаешь, как Отелло теряет силы, теряет свое счастье, свою жизнь. И когда потом, оставшись вдвоем с Яго, Мордвинов — Отелло произносит одно из лучших мест текста роли, где Отелло с болью вспоминает о всех достоинствах Дездемоны, скорбя о них как о безвозвратной утрате,— видишь, что он действительно Дездемону потерял. Все, о чем он мечтал, мир, который он создал для себя, будущее, которое могло бы быть, — не осуществится, не придет никогда.

«Но как жаль, Яго! О, Яго, как жаль, Яго!»

В этих словах, в этой сцене есть большая сила, но это прежде всего — трагедия любви. Рыдания Отелло, все выражения его горя — это боль утраты любимого человека и мечты о счастьи. Здесь сила горя Отелло, сила его потрясения намного больше, чем в монологе прощания с пернатыми войсками. Акцент артистического исполнения — лирический, и трагедия Отелло воспринимается как лирическая трагедия.

Мордвинов блестяще завершает сцену приема послов. «Козлы и обезьяны!» — кричит Отелло, обращаясь к послам Венеции. Он делает резкое шутовское движение, не то приседает, не то готовится к прыжку. Есть что-то непристойное в характере этого движения. И сила гнева, которым проникнута эта фраза у Мордвинова, показывает, что здесь крушение веры в любовь Дездемоны становится для Отелло крушением веры в людей вообще, и люди теперь для Отелло не больше, чем обезьяны и козлы.

И вот Отелло плачет перед Дездемоной, после того как оскорблял ее, оставшись с нею наедине и у дверей «на часах» поставив Эмилию, чтобы охраняла их, как охраняет любовников сводня. Мордвинов лежит у ног Дездемоны, но, вопреки этой мизансцене, в которой внешне есть нечто «примиренное», он так далек от нее, как не был еще ни-

когда. Кажется, именно в этот момент завершается крушение Отелло, он больше не может верить в Дездемону. Даже в той сцене, где он при всех ударяет жену свернутым пергаментом, еще можно было думать, что его любовь возродится. Но сейчас непреложно ясно, что Отелло оплакивает страшными слезами женщину, которая была для него всем, но которой больше нет. Оплакивает *ушедшее*, потерянное навсегда.

Пятый акт спектакля начинается выходом Отелло на просцениум. Медленный, молчаливый, затаивший свои чувства, Мордвинов — Отелло стоит перед занавесом, скрывая свои взгляды. И в скованности его движений, в медленной поступи, во всей его сдержанности чувствуется, что он как бы боится раскрыть сердце, показать, что таится у него в груди. Возмездие уже свершено, хотя Дездемона еще жива,— именно так трактует Мордвинов слова «дело сделано», произносимые Отелло в сцене со свечой, перед постелью спящей Дездемоны; «причина есть» — наказание совершено, Отелло умертвил Дездемону в своей душе.

Только в самый момент убийства вдруг ощущается живая вспышка любви — как отблеск прежнего огромного чувства.

...Отелло узнает, что Дездемона невиновна. Он обнимает ее мертвое тело, и женщина на руках у Мордвинова кажется спящей, словно в колыбели. Она снова становится его нежной женой, очаровательной голубкой, как он ее называет.

Тогда особенно ясно понимаешь, что Отелло потерял беспредельно близкого человека, и пережить это он не сможет; его становится очень жаль. Чувство жалости соединяется с мыслью о трагическом недоразумении; Отелло мог быть счастливым с Дездемоной. Но в слезах Отелло — Мордвинова, после того как он узнал о невиновности Дездемоны, нет той странной и не понятной рассудку радости, нет того счастья, о котором говорится в тексте Шекспира. Шекспир называет последние слезы Отелло «слезами *мирры*». В этих слезах есть радость от того, что восторжествовала чистота. У Мордвинова Отелло так пла-

кать не может. Его любви не дана такая высота чувств, трагедийная просветленность, *катарсис*.

Режиссер заканчивает трагическую историю об Отелло, венецианском мавре, воздаванием воинской почести. Тело мертвого Отелло окружают его друзья. Сверкающие лезвия сабель подняты вверх сильными взмахами рук. Кажется, режиссер хочет этим подчеркнуть, что победили высокие человеческие идеалы. Но не думаешь о воскрешении духа Отелло; не освобождаешься от трогательной и мучительной жалости.

2

...«Драма оставила площадь и перенеслась в чертоги... В чертогах драма изменилась, голос ее понизился. Она не имела уже нужды в криках. Она оставила маску преувеличения, необходимую на площади, но излишнюю в комнате. Она явилась проще, естественнее. Чувства более утонченные уже не требовали сильного потрясения. Она перестала изображать отвратительные страдания, отвыкла от ужасов, мало-помалу оделалась благопристойна и важна.

...Не имею целию и не смею определять выгоды и невыгоды той и другой трагедии...» [1]

Отчего так ясно вспоминаются эти строки Пушкина, когда думаешь об исполнении роли Отелло Мордвиновым? Нет прямых параллелей; «отвратительных страданий» площадной трагедии мы и не ждали от спектакля «Отелло»; но нечто от «комнатной благопристойности» все время ощущается в игре Мордвинова.

Очень интересны высказывания Ю. А. Завадского о его работе над «Отелло» [2].

Проводя параллель между чеховскими и шекспировскими героями, говоря об их различии, Завадский находит интересные, глубокие определения. Шекспировский герой не ходит вокруг жизни, он — ее центр; вся жизнь с ощущениями и взаимоотношениями людей является как бы миром *вокруг*

[1] «Пушкин-критик», изд. «Academia», М.— Л., 1934, стр. 227—228.
[2] Выступление Ю. А. Завадского на шекспировском заседании ВТО 4 апреля 1944 г.

героя. Завадский обращает внимание на то, что переживаниям героев Шекспира соответствует состояние природы; одновременно с потрясением героя происходит потрясение природы; такова гроза в четвертом и пятом актах «Отелло» или буря в «Короле Лире».

Не о страстях людей считает нужным говорить Завадский, размышляя о шекспировском театре, а о тех *стихиях*, в которых эти страсти существуют; стихия любви и веры в Отелло — проводник стихии, разлитой в мире, существующей в мире.

Исходя из этой мысли, Завадский считал, что в работе над шекспировским спектаклем режиссеру надлежит искать не только большие страсти, но сталкивающиеся *стихии*. Актер должен быть «укрупнен». Самоутверждение героя шекспировского спектакля должно быть настолько велико, что все внешние признаки физического «укрупнения» (звучность голоса, широта жеста) должны возникать сами собой, естественно, непринужденно. Завадского волнует вопрос о том, как добиться, чтобы у шекспировского актера был соответственный творчеству Шекспира масштаб чувств и мыслей.

Однако эти теоретические рассуждения о шекспировском театре не явились основой работы Завадского с актером, исполняющим в пьесе центральную роль. Он боялся «укрупнить» Отелло за счет других героев пьесы, не хотел допустить и намека на то, что Отелло как бы стоит на пьедестале по сравнению с другими персонажами трагедии. Завадский намеревался создать спектакль, в котором все события происходили бы «на земле», чтобы у актера было полное ощущение того, что он «существует в своем костюме», со своим лицом, существует во всей «почти бытовой» оправданности, в «почти бытовом» окружении...

Ощущая ненужность для Шекспира бытовой правды, не свойственной изображению героев, которые являются «осью» мира, Завадский к своим словам «бытовая правда» добавляет слово «почти». Но, может быть, надо отбросить это скромное «почти» вместе со словом «бытовая»?..

Анализируя знаменитый монолог Отелло в сенате, Завадский говорил, что в этом монологе Отелло не должен защищать себя; он должен прежде всего защитить Дезде-



Н. Д. Мордвинов — Отелло

„Отелло" В. Шекспира в театре им. Моссовета



Н. Д. Мордвинов — Отелло

„Отелло" В. Шекспира в театре им. Моссовета

мону, которую посмели заподозрить в чем-то недостойном. Нужны ли такие задачи для произнесения этого монолога? Не проще ли и вместе с тем не значительнее ли будет, если, произнося монолог, Отелло как бы увидит сам свою жизнь, раскроет свои идеалы, свой мужественный, героический характер? Может быть, такое ощущение монолога Отелло помогло бы Мордвинову отойти от задач, мелких для патетической речи его героя?

Здесь вспоминаются строки из книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой»[1]. Станиславский устанавливает задачи для образа Чацкого. Он пишет, что главное стремление Чацкого в пьесе можно определить как стремление к Софье; тогда драма Чацкого будет драмой личной. Это может быть стремлением к родине; тогда драма будет патриотической. Наконец его стремление может быть определено как стремление к свободе. Тогда его драма приобретет широкий, общечеловеческий смысл. Значит ли это, что, соглашаясь со Станиславским, мы в образе Чацкого «снимем» его личную жизнь и его патриотизм? Отнюдь нет. И его чувство к Софье, и его любовь к родине вольются в главную цель его жизни: борьбу за свободу.

Духовные стремления Отелло у Шекспира также широки, но в исполнении Мордвинова идея образа сведена к личной трагедии, к лирической трагедии доверчивого и чистого сердцем мавра.

Рассказывая о своей работе над ролью, Мордвинов подчеркивает, что он хотел сыграть *человека*, и поэтому ему не нужно было для Отелло развивать темперамент, голос[2].

Вспоминаются слова Эллен Терри о Сальвини[3], который сдерживал свои чувства, «и все же его стон был похож на бурю». И Терри говорит: «...Люди не нуждаются в запруживании маленького журчащего ручейка. Если они это делают, исполняя роль,— это бесцветно, аб-

---

[1] Станиславский, «Работа актера над собой», ГИХЛ, 1938, стр. 518—519.

[2] Выступление Н. Д. Мордвинова на шекспировском заседании ВТО 4 апреля 1944 г.

[3] Сценическая история «Отелло». Сборник кабинета Шекспира ВТО.

сурдно, претенциозно». Мордвинов слишком сдержан, и в борьбе с театральной выспренностью он снижает патетику шекспировского героя. И юмор, и шутливость, и чувствительность, и чувственность — все это занимает в его игре слишком большое место. Не сдерживать чувства в роли Отелло должен был Мордвинов, а стремиться к тому, чтобы они были выражены с предельной силой; именно в *силе* чувств Отелло раскрывается *идея* трагедии...

Мордвинов очень красив в роли Отелло, он пластичен, необычайно гибок. Может быть, это вполне законно,— почему Отелло не может быть красив? Но Макреди играл Отелло в маске человекообразной обезьяны. О пластике Олриджа писали, что в ней соединены характеры движений пантеры и акробата: «так иногда ходят сильные акробаты» [1]. Резкость внешних красок не могла не влиять на степень выявления конфликта Отелло с окружающим его обществом. Отелло выделялся из всей галлереи героев спектакля. В спектакле Ю. А. Завадского этого нет.

Еще один красноречивый пример. Как играли Дездемону? О Фанни Кэмбл в этой роли рассказывают, что в сцене смерти Дездемоны она пыталась *бороться* с Отелло, защищалась [2], хотя и просила у Макреди извинения за эту вольность. И Эллен Терри вспоминает, что, работая над ролью Дездемоны, она делала ее «несчастным созданием», но вскоре убедилась, что Дездемона сильна, как Корделия [3]. В спектакле Ю. А. Завадского Дездемона слаба, малозначительна. Сразу сдаваясь, не борясь, Дездемона, в такой трактовке, не заставляет Отелло быть сильнее, чем он показан Мордвиновым.

В трактовке Мордвинова у Отелло тонкая душа, его человеческие чувства раскрыты артистом с редкой проникновенностью, но эта проникновенность рассказывает больше всего о любви Отелло, прежде всего о любви, по преимуществу о любви. Эта любовь не может постигнуть божественную печаль, о которой говорит Шекспир. (На пороге ком-

[1] Сценическая история «Отелло». Сборник кабинета Шекспира ВТО.

[2] Там же.

[3] Там же.

наты Дездемоны Отелло, идя к ней для того, чтобы убить ее, свою печаль называет божественной; «она поражает там, где любит».)

У Отелло — Мордвинова не может быть «слез мирры», слез очищения; их он не постигнет.

Теоретические рассуждения Завадского о шекспировском театре отличны от его работы над спектаклем. В спектакле удалась личная трагедия Отелло, но нет трагедии идеалов Отелло.

Тогда возникает вопрос вообще о трагедии, о поисках трагического образа в искусстве актера.

Быть может, пришла пора искать новые приемы для героико-патетического театра. «В чертогах драма изменилась, голос ее понизился». Не следует понимать эти слова как призыв вернуть драму на площадь в буквальном смысле. Но нужны новые поиски сценической правды — правды трагедии. Правда чувств актера должна быть доведена до правды чувств патетических.

Патетический образ, образ трагический исчезает со сцены. Гневный призрак Мочалова должен появиться за кулисами нашего театра и напомнить о том, что в традициях искусства русского актера есть не только простота, но и пламенный пафос, подобно тому как в русской драме есть патетический образ Катерины, шаг вперед в русской литературе, по определению Добролюбова.

Может быть, для того чтобы создать образ большого человека, образ философский, героический, актеру нужно выйти на несколько шагов вперед, вырваться из тесных стен «сценической коробки», встать на высоких подмостках лицом к лицу со зрительным залом. «Задачи» и «физические действия», о которых Станиславский в своих последних работах говорил, что они годятся для школы, но не для сцены; приближение героя к актеру («а как бы я поступил, если бы был на месте Отелло?») — может быть, все это не соответствует требованиям трагедии.

Дотянуться до трагического героя — цель актера. Как этого достигнуть? Это задача для актерского и режиссерского творчества. Должна быть открыта дальнейшая страница новаторских поисков нашего театра—*поиски трагедии.*

СОРОКИНА — ЛОЛА

Самое условное из всех театральных искусств, балетное искусство еще очень редко воплощает реалистические современные характеры. Говоря о границах жизненного содержания, которое может передать балет, рассуждая о том, что может воспроизводить танец, часто еще утверждают, что сфера танцовального искусства — «мир чувств».

Спор о танце идет давно, его возникновение уходит в античность. Доказывая идейно-художественную значительность танцовального искусства, Лукиан утверждал, что цель танцора — та же, что и у оратора: показать нравы и страсти [1]. Много веков тянулась борьба за реалистическое содержание балета. «Танец — изящные формы, благоприятные для развития линий». Эти слова, принадлежащие Теофилю Готье, выражают то узко-эстетическое понимание танца, которое долгое время навязывалось театру балета.

Передовой советский балетный театр стремится воспроизводить на сцене характеры людей, быть равноправным среди других искусств и по своему идейному содержанию. Но там, где поставлена такая задача, должны быть расширены и привычные границы жанров. Самое романтическое из всех театральных искусств, искусство балета, изображая нравы, становится одновременно и реалистическим искусством. В нем появляются самые различные жанры — и также *жанр трагедии.*

Лола — Сорокина [2] появляется на сцене во время летнего деревенского праздника. В массовых и сольных плясках, предшествовавших выходу героини спектакля, — плясках, несколько однообразных и утомительных своим непрерывающимся потоком веселья,— была ясна мысль первых сцен балета: радость бытия, здоровье, чудесная близость человека к природе, когда земля, возделанная человеком, дарит ему плоды, в которых как бы символизируется сила и прелесть жизни.

[1] Лукиан. «Диалог о пляске». Сочинения, том II, «Academia» 1935, стр. 62—80.

[2] «Лола» в Гос. Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, постановка В. П. Бурмейстера и И. М. Туманова.

Лола пляшет. Ее танец построен на широких и свободных движениях; он прост, как просты мелодии первого акта балета; и одно несколько раз повторяющееся движение определяет содержание пляски. Корпус движущегося тела Лолы откидывается назад, стремясь к горизонтальности, как будто Лола хочет вся отдаться лучам солнца, ощутить всем телом горячие токи, идущие от земли...

Сорокина делает это движение свободным и сильным броском. Она отчетливо, почти резко, фиксирует его завершение; ее пластичность не может быть определена как «округленность», мягкость контуров. Но здесь особая пластика — пластика гармонии движущихся линий, их органических естественных переходов, где живое и сильное чувство одухотворяет технику. Так проявляется первая черта характера Лолы — ее сила, — проявляется в интонациях пляски.

Праздник прерван тревожным сообщением: к испанской деревушке приближается отряд французских солдат; враг близко [1]. И вот — французы на сцене. Лола не успела уйти в горы вместе со своими односельчанами; она скрылась в деревенской церкви. И когда раздаются удары церковного колокола, ясно, что это она, смелая девушка, призывает к борьбе, к сопротивлению.

Солдаты врываются в церковь, и вот Лола — на опустевшей площади, одна среди врагов. Офицер хочет заставить ее стать на колени... Но сильное и резкое движение, характер которого уже знаком нам, движение смелое, свободное — и Лола как бы отбрасывает все попытки унизить ее, и в то мгновение, когда плывет театральный занавес, весь ее корпус, спина, плечи, руки словно излучают непреодолимую силу и красоту.

Второй акт — в горах, где скрываются испанцы. Лолы нет среди них; но о ней вспоминают. Одна из ее подруг делает несколько движений, пытаясь повторить пляску Лолы из первого акта; и как бы тень Лолы появляется на сцене. Но, узнав движения Лолы, еще больше ощущаешь неповторимость ее характера: совершенно иные интонации танца возникают при повторении «рисунка»;

[1] Балет изображает время франко-испанской войны 1808—1813 гг.

не только неуверенность (движения Лолы «*вспоминает*» ее подруга) — нет, больше того: округленность переходов, которая не была свойственна Лоле; вместо «заостренности» движений — движения как бы «спадающие». Иной девичий характер.

Лолу спасают, приносят в лагерь. Она без сознания. Страх за нее сменяется некоторым успокоением: девушка приходит в себя. Она остается вдвоем со своим возлюбленным, идет лирическое адажио; тело Лолы обретает плавность, по мере того как силы возвращаются к ней. Сорокина исполняет адажио, вкладывая в него мягкость и тепло любящей женщины; только это чувство любви, в которой соединены нежность и страстность, могло сделать движения Лолы — Сорокиной словно «завороженными». Но и пережитое потрясение накладывает на адажио свой отпечаток: прикосновения любимого человека принимаются Лолой с особой бережностью, и понимаешь, что никогда не была для нее так драгоценна его любовь.

Чувство Лолы как бы очищается, — та девушка-испанка, из первого акта, вряд ли могла бы так любить. Иная ситуация, иные интонации танца, — и тончайшие оттенки чувства и мысли раскрывает балерина своими выразительными средствами.

Предатель привел в горы отряд французов. Идет сражение. Вращается площадка сцены. Медленно движется сценическая установка, бой партизан-патриотов изображен отдельными схватками между испанцами и французами. Непрерывное движение сцены как будто расширяет границы изображаемого действия, и кажется — вся цепь этих сумрачных горных высот охвачена огнем борьбы.

Нападение отбито. Французы отступили. В горах наступает тишина. Но все движется сцена, движутся перед глазами зрителя уступы гор, и на одной из вершин появляется фигура девушки. Это Лола; она спускается и поднимается по склонам гор, она идет медленно, очень медленно. Она видит мертвые тела, лежащие на ее пути, — это враг, захотевший стать поработителем, а теперь уродливо распростерший свое тело на земле ее родины; это брат, отдавший жизнь в бою, раскинувший мертвые, похолодевшие

руки. Вот ее подруга, пораженная в спину. Лола смотрит, Лола идет дальше. Идет медленно, никакой жестикуляции, все тело сковано, ноги ступают осторожно, тихо. Еле уловимые тени пробегают по ее неподвижному, застывшему лицу; еле уловимые колебания тела — плеч, рук, спины — выражают глубоко скрытое волнение...

Путь в горах, жестокий путь: перед Лолой проходит весь героизм борьбы и весь ужас смерти. Монументально художественное оформление сцены [1]. Создан *патетический* художественный образ.

Актриса должна как бы вступить в единоборство со всей сложной, богатой сценической техникой, использованной балетмейстером-режиссером и художником спектакля. Режиссер и художник слили воедино в величественном образе разнообразные выразительные средства театра. Сценический пейзаж: цепь высоких, резко очерченных гор... Гамма красок: темнота приближающейся ночи и багровое зарево... Свет и тень: отсветы исчезающих источников света, длинные тени, падающие на землю... Мизансцена: мертвые тела, уродливые и пластичные, — отдельные фигуры, воздействующие своей лаконичной выразительностью...

Часто приходилось видеть в старых балетных постановках и читать в описаниях спектаклей девятнадцатого и двадцатого веков, как в наиболее значительных для раскрытия сюжета кусках спектакля танец уступал место пантомиме. Жестикуляция балетного актера рассказывала о важнейших перипетиях сценическово действия.

Но вершиной второго акта «Лолы», — после большой и медленной сцены, после того как Лола прошла весь свой путь в горах и увидела *войну*, — сделался именно *ее танец*. Он как бы вырывается из самых затаенных глубин ее существа. Сорокина приходит к этому танцу, переполненная долго сдерживаемыми эмоциями. Она начинает танец с ощущением того, что *не может* не танцовать. Те огромные духовные силы, которые ее наполняют, должны быть раскрыты и могут быть раскрыты именно танцовальными средствами, и только ими одними.

---

[1] Художник Б. Волков.

Лола танцует с бубном. Она ударяет в него; эти удары — словно крики отчаяния, горя, огромного горя. Она заставляет бубен говорить языком *воплей*. Танец-траур, танец-обряд. Так воспринимаешь пляску Лолы. И вместе с тем — это танец-призыв, призыв к мести. Его сила огромна; он заставляет вспомнить монолог Лауренсии. Немое лицо, застывший взгляд и взмахи рук, говорящих о горечи, боли, спрашивающих, зовущих.

Очень короткий танец: большое чувство меры у балетмейстера; танец так насыщен, что, будь он хоть немного длиннее, его воздействие было бы гораздо меньшим. Танец, исполненный трагического пафоса, танец, который возглавляет все предшествовавшее, подводит итог сценическому действию, говорит о том, что жизнь Лолы не повернется вспять, потому что в ее душе произошли новые и исключительные по своему значению сдвиги.

Лола высоко поднимает кувшин с вином. Тайный замысел, замысел отмщения, родился в ней. Она несет яд в стан врагов, и подруги сопровождают ее.

Третий акт — в разрушенной деревушке. Сюда, к врагам, приходят Лола и ее подруги. Их головы покрыты длинными испанскими шалями; концы шалей падают вниз, — это одежда траура и скорби. К девушкам выходит французский капитан. Они танцуют для него.

Этот танец с шалями — одна из наиболее интересных работ балетного театра за последнее время. Многоплановость и глубина его содержания раскрыты в поразительно тонком соединении пантомимы и танца.

Женщины танцуют перед мужчиной, они открывают свои лица перед ним и перед зрителями и снова закрывают, опуская шали; они движутся медленно, они снова и снова повторяют свои движения. Это — движения, соблазняющие мужчину, упругие движения молодых, стройных ног, легкие изгибы девичьего корпуса. Но в этих движениях нет ни капли радости, они суровы. Их «условное» содержание — желание соблазнить — не соответствует их «внутреннему» содержанию, их внутренним интонациям: суровому ощущению *подвига, жертвы*. И когда из-под ткани, из-под шалей открываются глаза, их взгляд сосредоточен, они напряжены. Сжаты губы, кото-



М. С. Сорокина — Лола

Балет „Лола" в Государственном музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко



М. С. Сорокина — Лола

Балет „Лола"
в Государственном музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко

рые кажутся побледневшими, строго расправлены смело очерченные брови. Это — сосредоточенность сердец, готовящихся к испытанию, это — психология подвига, раскрываемая в танце.

Необычайное сочетание внутреннего содержания и внешних форм пляски: *оргиастические* движения женщин, *суровость* трагического внутреннего напряжения, скорбь, героизм. Танец-оргия, танец-жертва.

Девушки расступаются, отходят на задний план, посреди сцены сидит на земле Лола. Перед нею кувшин с вином, вся она закрыта большой шалью, не видно лица, линии тела слабо ощущаются, едва очерченные тканью, спускающейся почти до земли.

Лола встает, откидывает шаль, она пляшет одна. Она сбрасывает одежду, она почти обнажена. Закидываются назад упругие, сильные руки, откидывается весь корпус, в напряженном изгибе склоняется тело. Лола как будто хочет показать, что она податлива, что у нее нет над собой власти. Но в этих движениях нет ни капли страстного чувства, они не наполнены огнем, они суровы, холодны. Подобно тому, как сосредоточено неподвижное лицо Лолы, скованы необычайно строгим целомудрием и ее движения. Может быть, поэтому не верит ей и капитан.

Тогда Лола пьет сама из кувшина, чтобы и он, разгоряченный ее пляской, выпил. Капитан пьет, отмщение свершилось. Надо еще выиграть время. Лола пляшет снова.

Она пляшет с бубном; она заставляет свой бубен говорить языком *радости*. Это — победный клич, ликующие удары рук, взметнувшихся свободно и смело, их сильные взмахи вверх, трепетание жизни. Но вместе с тем где-то рядом — ожидание конца, и в ударах бубна радость чередуется с предсмертной внутренней борьбой. Торжество мести соединяется с агонией живого существа, как бы борющегося с призраками, которые его обступают.

Последние сильные движения пляски, резкие аккорды в оркестре, — Лола падает, Лола умирает.

Финал спектакля: Лола мертва. Ее товарищи приходят за нею, они ворвались в деревушку, воспользовавшись паникой, вызванной смертью французского коман-

дира, отравленного Лолой. Оии иесут тело Лолы в горы, высоко подияв его иа руках, несут как знамя; снова движется сценическая устаиовка, и возникает абрис гориого хребта на фоие сурового неба, по которому плывут чериые облака, озаряемые багровыми отсветами. Тсло Лолы вытяиуто как струиа на руках ее друзей; она представляется символом духовной красоты и величия.

В этом образе, создаиом искусством *балерины*, заключеи мир чувств и вместе с тем мир идей; это иеразрывио. Это образ, глубокий по своему содержаиию; и в ием есть приближеиие к трагедии. Не потому, что героиия погибает, а потому, что есть в ее гибели *просветленн*ость страдаиия и смерти во имя подвига, высокая идейность.

АЛИСА КООНЕН — КРУЧИНИНА

1

Образы русской драматургии — это чаще всего образы людей, в чьих характерах иа первый взгляд иет исключительиости.

Но видеть только вто в русской драме — зиачит ие понять своеобразия русского искусства, в котором патетическая сила проявляется в особых формах, скрываемая за «простой речью» героев, возникающая рядом с «обыденностью».

Крупиейшие художники русской сцены понимали это, старались подчеркнуть в русской драматургии именно патетическое иачало. Станиславский считал, что для исполнительницы роли Аии иеобходим темперамент Ермоловой [1], и тогда чеховский «Вишиевый сад» прозвучит правильно. В «Дяде Ваие» земский врач Астров говорит о иасаждении лесов — и слова его просты, текст наполнеи сухими географическими терминами; но за втим текстом, когда его произносил Стаиславский, раскрывалась мысль о пересоздаиии жнзии; как бы расширялись горизонты, открывая просторы русской земли, ее силу.

Это не только трактовка режиссера и актера, которому

[1] К. С. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве», «Искусство», М.— Л., 1941, стр. 358.

близко искусство романтическое, приподнятое. В самой ткани чеховского текста есть элементы романтики, патетики, и эти элементы не «побочные», не второстепенные, наоборот, они-то и определяют истинную сущность чеховских идей. Потерпев внутренний крах, вернувшись к мизерному существованию, дядя Ваня подсчитывает копейки и рубли, вырученные от продажи постного масла в имении; стучат костяшки счетов; но тут же Чехов вкладывает в уста Сони слова: «мы увидим небо в алмазах»; и речь провинциальной девушки звучит, как пламенная мечта, разрывающая серые будни. В минуту наибольшего подъема духовных сил Войницкий, отстаивая свое человеческое достоинство, сравнивает себя с великими людьми; и, наконец, элегическая ткань текста Чехова прорывается выстрелом: дядя Ваня стреляет.

Привычное театральное восприятие больших драматургов ограничивается иногда одной чертой их искусства. Пусть это даже верно установленная *главная* черта; если она изолирована от многообразия тенденций искусства большого художника, она его сужает. Когда говорят о Тургеневе в театре, то думают чаще всего только о лиризме его искусства, забывая, что в лирических пьесах Тургенева есть своеобразная трагическая патетика, с которой Тургенев говорит о человеческом горе, патетика, чем-то сближающаяся даже с Достоевским (так написан образ «нахлебника»); забывают и о том, что Тургенев умеет вдруг обнажить все противоречивые и неприглядные свойства даже в обаятельном характере (так изобразил он Наталью Петровну в пьесе «Месяц в деревне»).

Когда говорят об Островском в театре, то чаще всего представляют его себе только как писателя сочного, яркого быта, забывая, что резкая сатирическая линия творчества Островского проявилась уже в одной из его первых пьес—«Свои люди—сочтемся», линия жестокого, гоголевского, а быть может, и щедринского обличения. Забывают также его «Бесприданницу», где сложность и глубина психологических переживаний раскрыта с тем богатством оттенков, которое потом будет свойственно Чехову, и где всепоглощающая страстность и обреченность героини ведут ее на путь трагический.

И разве пьесы Горького за их кажущейся бездейственностью не таят трагических столкновений героев, героев и жизни, не обладают чертами трагедии? Не таковы ли образы Надежды Монаховой, Вассы Железновой, Егора Булычова?.. И выдающиеся русские актеры понимали это. Именно как трагедию мировоззрения играл Булычова Б. В. Щукин.

«С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы,— но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность.

Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории, другие видят народность в словах, то есть радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения» [1].

Эти слова Пушкина звучат современно и сейчас.

«И в самом деле, какое понятие имеют у нас вообще о *народности*? Все, решительно все, смешивают ее с *простонародностию* и отчасти с тривиальностию» [2]. Так продолжает и подтверждает мысль Пушкина его замечательный современник Белинский.

«Знаю, что человек во всяком состоянии есть человек, что простолюдин имеет такие же страсти, ум и чувство, как и вельможа, и посему так же, как и он, достоин поэтического анализа; но высшая жизнь народа преимущественно выражается в его высших слоях, или, вернее всего, в целой идее народа. Посему, избрав предметом своих вдохновений одну часть оного, вы непременно впадаете в односторонность» [3].

«Истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний

[1] Пушкин, Сочинения, т. V, «Academia», стр 270.
[2] Белинский, «Литературные мечтания», Сочинения, т. I, изд. Венгерова, 1900, стр. 383—384.
[3] Белинский, «Литературные мечтания», Сочинения, том I, изд. Венгерова, 1900, стр. 384.



А. Г. Коонен — Кручинина

„Без вины виноватые" А. Н. Островского в Камерном театре



А. Г. Коонен — Кручинина

„Без вины виноватые“ А. Н. Островского в Камерном театре

мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа» [1].

Так определяют понятия национальности и народности в искусстве Белинский и Гоголь.

В этих определениях понятие национальности, народности ни в коем случае не является узко ограниченным. Оно окрылено, оно позволяет искусству захватывать большие явления человеческой жизни.

Народность сказывается не в выборе материала, не в этнографии, не в характерности, но в той *идее*, которая одухотворяет материал, в истолковании.

Народность понимается не только как изображение рядового человека из народа, но и как изображение человека *выдающегося*, в чьем образе с наибольшей полнотой воплощены черты «высшей жизни народа».

В русской классической драматургии наиболее значительные образы выдающихся людей *тяготеют к трагедии*.

2

В комнате Отрадиной висит портрет Пушкина. Это копия с работы Кипренского, художника, создавшего образ поэта мечтательный, романтический. Как соответствует эта деталь всему облику Отрадиной — Алисы Коонен [2]; ее задумчивому лицу, которое озаряется улыбкой, сверкающей, радостной, но не теряет серьезности, значительности выражения. Отрадина — Коонен умна и изящна; никаких черт провинциалки — ни в манерах, ни в платье. То, что действие происходит в небольшом провинциальном городе, не чувствуется в поведении Отрадиной; все в ней полно благородства, которое обнаруживается в чистых и одаренных натурах, независимо от окружающей обстановки и от происхождения.

Отрадина держится без всяких претензий, очень просто говорит с Аннушкой, просто звучат даже те ее фразы, которые написаны Островским как наставление. Она движется по комнате мало, но легко и свободно, и есть одна

[1] Гоголь, Сочинения, под ред. В. Каллаша, том III, стр. 104—105.
[2] «Без вины виноватые» в Камерном театре, постановка А. Я. Таирова.

мизансцена, которая вызывает неожиданную образную ассоциацию. Отрадина, вполоборота к зрителям, плечом прижимается к очень высокой спинке кресла. Свободно падают складки широкого серого платья. Легкостью своих движений она напоминает птицу.

Одаренность Отрадиной — Коонен обнаруживается во многих деталях ее сценической жизни. Она очень живо откликается на все, о чем говорится,— натура восприимчивая чувствуется в том, как она ведет все свои диалоги. В ее репликах есть острота легко возникающей мысли, мысли и рождающейся и движущейся одинаково свободно. Ее умение почти неуловимо оценить Шелавину, оценить взглядом, схватив одну интонацию; ее понимание характера Мурова (кажется, что она как будто отбрасывает от себя те дурные мысли о нем, которые приходят ей в голову); и прежде всего — вмоциональная ее сила, сила ее горя, категоричность ее поступков — все вто свидетельствует о натуре глубоко необычной.

Когда Шелавина показывает Отрадиной карточку жениха и та узнает в нем своего возлюбленного, Коонен стоит лицом к зрителям, на авансцене. Ни одно ее переживание не скрыто от зрителя: и этот легкий вскрик, такой короткий, будто Отрадина действительно «накололась на булавки», так мгновенно родилась ее острая боль; и вто движение руки, возвращающей карточку, при совершенно неподвижном корпусе; и слова: «на, возьми», произносимые голосом, звучащим ровно (Отрадина овладела собою), и вместе с тем с такой интонацией, будто они означают, что все кончено.

И то, что вто на самом деле так, ясно из дальнейших интонаций Отрадиной. «Уходите!» — она указывает Мурову на дверь. В голосе Коонен нет никаких колебаний, нет даже сожаления; Отрадиной нелегко; в глазах за полуопущенными веками — страдание, от которого расширяются зрачки и лицо бледнеет. Но в голосе — твердость духа, большая воля, даже неожиданная в втой девушке, которая только недавно привлекала своей непосредственностью.

Это не образ покинутой женщины, которую прежде всего жалеешь. Нет, это образ, который вызывает гордость

за человека — и только потом жалость. Никакой сентиментальности.

Второй акт происходит на фоне мрачного красного барката, все время вызывающего двойное ощущение: в кричащей роскоши провинциальной гостиницы одновременно есть нечто трагическое. Торжественность, холодная тяжесть складок падающей ткани, сочетание красного и черного говорят как бы о трауре[1]. Этот парадный номер гостиницы холоден, как холодна жизнь Кручининой. Такой она и появляется на сцене. Она движется медленно, очень медленно, и медленно говорит — так, будто она произносит совсем не то, о чем думает, и это замедляет ее реакции. Она очень проста с Дудукиным, но чуть-чуть равнодушна; ее голос звучит мягко, но усталость не покидает ее. Она искренна, очень задушевны выражения ее благодарности за заботы, за внимание к ней. Но вместе с тем она как бы внутренне не участвует в том разговоре, который ведет, и даже короткую и острую свою фразу, в которой сквозит понимание слабостей натуры барина Дудукина («...я себе избрал и специальность — услаждать жизнь артистов», — говорит Дудукин. «И артисток», — отвечает Кручинина), — даже эту фразу произносит она, мало оттеняя ее.

«Его зовут Григорий», — говорит Кручинина, когда Дудукин рассказал ей историю Незнамова. В интонации Кручининой — Коонен нет никаких ясных надежд; но она не может пройти мимо этого имени, и оно звучит в ее устах так, что его как бы осязаешь. Она равнодушна к комплиментам: «На то я актриса, Нил Стратонович», — и спокойная печальная мудрость звучит в ее словах: «Лавры-то потом, а сначала горе да слезы». «Горе да слезы» не отягощают, не иссушают ее, но делают чище, лучше, выше, дают ей понимание смысла жизни.

«Я ведь странная женщина; чувства совершенно владеют мною, захватывают меня всю, и я часто дохожу до галлюцинаций». Эта фраза очень важна для Коонен — Кручининой. Она говорит ее легко, не подчеркивая ее смысла, но какой-то странный восторг затаен в чуть тре-

[1] Художник спектакля В. Ф. Рындин.

пещущем звуке голоса. Островский назвал Кручинину: «Известная провинциальная актриса». А. Я. Таиров, комментируя эту характеристику, напомнил, что известной провинциальной актрисой была Стрепетова[1]. Коонен играет Кручинину как женщину исключительную, как натуру, одаренную необычайным талантом.

Кручинина слышит имя Мурова, прочитанное Дудукиным на визитной карточке. Дудукин уходит. Кручинина медленно идет в глубину сцены, берет карточку и разрывает ее движением очень медленным и очень сильным; странное сочетание медленности и резкости придает удивительную интонацию ее движению. И после этого она зовет· «Иван!» Голос ее, когда она приказывает никогда не принимать «господина Мурова», звучит спокойно, но в нем такая твердость, что впервые понимаешь, насколько выросла воля Кручининой с тех пор, как мы узнали ее в первом акте — прологе спектакля.

«Муров разбогател, стал большим барином», — как бы оценивает она это, и за историей Мурова видит много других таких же историй; «лотерея» жизни, кажется, давно известна ей. «А как жалок, скоифужен, как ничтожен он был...» Это все очень далеко от печальной и усталой женщины, движущейся по сцене.

И вот на пороге Незнамов; первая встреча. Кручинина вскрикивает; неясно, что испытала она,— быть может, только страх. Идет разговор, где морализующие ноты текста артистке не всегда удается преодолеть. Иногда в словах Кручининой у Коонен более чувствуются «принципы» поведения, чем отзывчивость натуры. Это исчезает, когда волнение о судьбе Незнамова, жалость к Шмаге вытесняют моральные догмы, обнажаемые Островским репликами несколько нравоучительными.

Кульминацией акта является не та сцена, где появляется Незнамов, ибо не интрига пьесы и не ее сюжет интересуют Коонен. Огромное впечатление производит момент, когда Кручинина прижимает голову Незнамова к груди и целует его; это точное воспроизведение ремарки Островского Коонен наполняет глубоким и сложным чувством.

[1] Выступление в кабинете актера ВТО 15 февраля 1945 г.

Это не только подсознательная, инстинктивная нежность матери, нежность женщины, сердцем угадавшей кровно близкого человека. Нет, в ее чувстве заложено еще и нечто другое — не менее высокое. Тут возникают такие человеческие отношения между Кручининой и Незнамовым, в которых Кручинина, как человек более сильный, как бы берет на себя ответственность за этого юношу. Она как бы притягивает его к себе, поднимает, и материнская нежность осложняется высоким гуманистическим чувством.

Сцена с Галчихой решена все в тех же тонах, скупых и сдержанных. Страшное напряжение Кручининой — Коонен почти не прорывается. Но когда сознание у Галчихи угасает и больше нет смысла в ее словах, пугающим вскриком звучит у Коонен ее имя: «Арина!» Голос Коонен в этой фразе становится глухим, и звук его падает, полный ужаса и непереносимой боли, и лишь один раз прорвавшееся материнское отчаяние все повторяется и повторяется в памяти и сердце зрителей.

Второй акт кончается, Кручинина — Коонен увела Галчиху за кулисы, и вот из глубины сцены до самого переднего ее края, до линии занавеса, идет Коонен, и ее движения так медленны, что, кажется, у нее останавливается сердце. Все так же стройна ее фигура, горе и боль не уродуют ее, но колеблющиеся контуры тела заставляют опасаться, что она упадет. Она доходит до авансцены, садится в кресло и плачет отчаянно, безудержно, ее слезы ужасают.

Третий акт изображает кулисы провинциального театра. Справа уборная Коринкиной, слева — лестница, ведущая в какое-то помещение, полутемное, находящееся очень высоко, у софита. Там, в углу, рыцарские доспехи, они блестят, когда на них падают струи света. Они кажутся загадочными, они заставляют ждать чего-то, они напоминают о драмах Шекспира. И особенно рельефно выступает театральная рама спектакля, рама, на которой изображены летящие бронзовые трубящие музы. Как будто мир романтических призраков наполняет сцену.

Такова и музыка третьего акта. В первом звучала шарманка, здесь оркестр играет большое симфоническое

произведение[1]. Оно звучит патетически, оно заполняет весь зрительный зал. Понимаешь, что это — музыкальная тема Кручининой, прекрасная, как ее талант, возвышенная, взволнованная, льющаяся широко и свободно.

Сцена Кручининой в третьем акте очень коротка, но Коонен наполняет ее необыкновенной значительностью. В этой сцене характер Кручининой раскрывается полностью.

Кручинина появляется в уборной Коринкиной, очень бледная; тяжелыми складками падает темновишневое бархатное платье. Она приносит с собою целый мир — взбушевавшуюся стихию чувств материнских, вдохновенность актрисы, соединившей только что на сцене, во время репетиции, свои чувства и чувства сценические. Она одна, сама с собою; недвижная, застывшая, сидит она у стола, отдавшись неотвязчивым мыслям; и мгновенно меняется, едва входит Муров.

Идет диалог с Муровым. Кручинина отвечает спокойно, как спокойно встала она во весь рост перед ним, для того, чтобы проверил он странное сходство. Но за ее интонациями, за настороженными ее движениями, за полузакрытыми ее глазами — ожидание, сдерживаемое, но позволяющее почувствовать духовную силу женщины. Она спрашивает его о сыне, ее голос звучит очень ровно, в нем нет ни угрозы, ни нарочитого презрения, но он беспощаден; без крика, без всякого внешнего пафоса падают эти реплики. Они кажутся налитыми свинцом, они обвиняют, не подчеркивая обвинения, они как бы пригвождают Мурова к стене, оставаясь почти равнодушными,—во всяком случае, равнодушными к нему, этому человеку, стоящему перед актрисой.

«Здесь нет Любы; перед вами Елена Ивановна Кручинина». Большая жизнь за этими словами. Суровый и тяжкий путь встает за ними, путь поруганной любви, оскорбленной чести, материнского страдания; но и путь *актрисы*, путь большого человека, ведущий к мудрости — через большую жизнь, через горе и слезы.

«Я разучилась понимать такие слова». «Я разучилась» — голос летит вверх, как будто крик боли вары-

[1] «Арлезианка» Бизе.

вается из груди женщины; и дальше — падающие интонации. И в глазах, вдруг вспыхнувших из-под затрепетавших век, беспредельная боль,— как будто страдания всей жизни соединились воедино.

И вот она уходит, и Муров делает движение, пытаясь итти за нею. Она останавливает его, останавливает взмахом руки, и в руке — книжечка, маленькая пьеса или, быть может, только одна роль, та, которую сейчас репетирует Кручинина. Летит вверх рука Коонен. И кажется, что этот взмах руки, взмах этой маленькой книжечкой воздвигает непреодолимую преграду между Кручининой и Муровым. Обнаруживается пропасть, лежащая между ними; противопоставляются величие духа женщины и ничтожность мужчины; сила ее души и мизерность его чувств. Она далека от него, и не только потому, что их отношения давно исчерпаны и не могут восстановиться никогда: человек огромной нравственной красоты, она далека от морального уродства Мурова, этого истинного сына своего сословия. Она недосягаема, и он отступает.

Четвертый акт. Высокие колонны террасы торжественны, сверкают своей белизною. Пылающая люстра кажется странной, необычной; люстра на террасе в березовом саду, прозрачном, туманном.

Это — прекрасная русская природа, и это — театр. Декорация поразительно соответствует образу Кручининой.

Кручинина среди гостей, приветливая, она держит себя все с той же простотой, которая была у нее во втором акте. Очень мягко произносит она свой тост за артистов; но в сцене с Муровым вновь проступили краски третьего акта — как отблеск, как воспоминание о той женщине, которая поразила своей силой.

И вот — монолог Незнамова. Артист произносит его внизу, у дерева, а на террасе, как на пьедестале, освещенная ярким светом прожекторов, одетая в сверкающее белое платье, как бы отливающее серебром, Кручинина слушает его. Жестокое противопоставление, конфликт драмы доведен до апогея: резко выделенная всей композицией сцены, она, мать, стоит перед судом своего сына, стоит, убранная, как для празднества, в руках цветы, поднесенные поклоняющимися ей людьми.

Она узнает сына, она бросается к нему вниз по ступеням. И вот она возле него, ее ноги подкашиваются,— не совсем еще приблизившись к нему, она падает перед ним на колени. Она как бы просит прощения, она виновата. Так мизансцена подчеркивает вину Кручининой, вину без вины, вину трагическую.

Кручинина стоит на коленях; Незнамов обнимает свою мать; «нашим счастьем мы с ним не поделимся», — говорит она ему об отце. Муров где-то здесь, но Кручинина не ищет его.

Звучит музыка, Коонен — Кручинина уходит со сцены, уходит вместе со своим сыном, обняв его, они идут только вдвоем, никто не идет за ними вслед; люди неподвижны; Кручинина уводит Незнамова из прежнего его мира, уводит за собою. И как будто ощущаешь, что перед Незнамовым теперь расстилается новая жизнь, большие, чудесные горизонты. В этом динамическом финале спектакля — необычайно глубокий смысл, *просветленность* трагедии, очищающей от сострадания и страха; победа радости, победа жизни.

3

Алиса Коонен сыграла в «Без вины виноватых» Кручинину... Это вызвало большой и разнохарактерный интерес. Актриса, в чьем театральном гардеробе хранится стилизованное русское платье Катерины и кожаная куртка большевистского комиссара, веер Адриенны Лекуврер и черная амазонка Эммы Бовари, причудливый парик Саломеи и современный костюм девушки-американки... Актриса, блестяще владеющая всеми выразительными средствами театра, которая всегда с огромной щедростью расточала свое мастерство.

Что же взяла она из богатств своего искусства, своего мастерства для новой роли, для той роли, где Островский создал ситуации, вызывающие соблазн блеснуть сценическими эффектами, ситуации, во многом типичные для мелодрамы? На сцене появляется и покинутая любовница, и женщина, вызывающая всеобщее поклонение — блестящая актриса, и мать, нашедшая своего по-

терянного сына, которого она искала всю жизнь. В этих ситуациях легко блеснуть разнообразием искусной, тонкой, богатой актерской техники.

Не только любовь и горе женщины, не только любовь и горе матери, не только большой талант актрисы воплощены Алисой Коонен в образе Кручининой. В итоге ее сценической жизни возникает человек, нравственная красота которого влечет к себе. Величие ее духа зовет к подражанию. Это величие духа — в том человеческом благородстве, которое наполняет Отрадину, в той силе, с которой преодолевает она свои страдания; оно в том высоком чувстве ответственности за человека, которое ощущаешь в Кручининой, в той умудренности, за которой возникает большая сила человека.

Нравственная красота — вот тема образа Кручининой в исполнении Алисы Коонен. Неразрывность красоты духовной и физической — вот форма, в которой этот образ воплощен.

Коонен сыграла Кручинину, избегая бытовых интонаций, нигде не подчеркивая по-бытовому певучей речи Островского, не стараясь передать характерность девушки-провинциалки или «известной», но «провинциальной» актрисы, но передавая поэтическое звучание роли. Она воплотила русский характер, но не «русскую характерность».

В ее сценических красках, от первой сцены спектакля до его финала, была эстетическая очищенность, просветленность. Обрисовав образ Кручининой скупо, лаконично, она передала характер, а не приемы русской школы актерского искусства.

Коонен сыграла Островского в эстетике Островского, но не в той эстетике, которую теоретики, создающие штампы, называют «подлинным Островским». Она восприняла с проникновенностью большого художника мысли Островского об искусстве, вдохновлявшие Таирова в период его работы над спектаклем. Островский говорит, что «художественное изображение», если оно верно «голой обыденной действительности», вызывает не восторг, «не шумную радость», а «довольно холодное одобрение»; что

художественное исполнение должно быть верно *«идеальному* художественному представлению действительности»[1].

Но какие образы ближе всего к *идеальным* представлениям действительности? Образы жанров высоких, где обобщения типических явлений жизни доходят до силы патетической, становясь и социальными, и философскими одновременно.

Островский назвал пьесу «Без вины виноватые» *комедией;* это название надо читать: «человеческая комедия». В «человеческой комедии» естественно возникновение образа трагического. Коонен привела Кручинину на такую нравственную высоту, где ее трагическая вина перед сыном сделалась особенно глубокой.

Своим исполнением Коонен вновь доказала, что русской драме и русским актерам свойственен язык трагедии. Он был свойственен гениальному Мочалову с его обличающей, негодующей патетикой. Он был в искусстве Ермоловой, в ее образах женщин героических. И лирическое искусство Комиссаржевской со всей его нервностью,—этой характерностью начала двадцатого века, — было одновременно лирическим и трагическим искусством.

Изменяется время, иные отпечатки ложатся на жанры искусств. Щукин выразил влияние своей эпохи, раскрыв в горьковском образе трагедию мировоззрения. Хмелев по-новому понял царя Федора, объяснив его трагедию социальным одиночеством, оторванностью от народа. Алиса Коонен читает драму Кручининой как трагедию, в которой возникает прежде всего красота высоких нравственных идеалов.

---

[1] Островский, «О театре». Статья «О театральных школах». «Искусство», М.— Л., 1941, стр. 73.

Д. ТАЛЬНИКОВ

БАБАНОВА В ЭПИЗОДЕ[1]



Бабанова — артистка, прославившаяся не только в крупных и сложных ролях, но и как несравненный мастер сценической миниатюры, эпизода. Эти создания Бабановой займут почетное место в ее творческой биографии и в истории советского театра, еще раз доказав нам, что для настоящего артиста нет «маленьких» ролей.

Бабанова владеет мастерством безупречной точности и четкости и в эпизоде создает подлинную сценическую жемчужину, художественный образ, сотканный из тончайших нитей, полный поэтического очарования, психологической проникновенности и той острой сценической выразительности, которая так выделяет Бабанову среди ее современников, создает ее неповторимый сценический облик.

Форма у Бабановой, как у всех подлинных художников, — один из важнейших элементов в процессе создания и жизни образов, всегда носящих печать современности.

Бабановой свойственно тонкое выражение национальных красок образа, литературных особенностей автора, своеобразия изображаемого ею характера; все это по существу — чувство «характерности», в самом широком, чисто эстетическом смысле. Именно *эстетически* обоб-

[1] Отрывок из очерка о М. И. Бабановой.

щенная характерность у Бабановой достигает замечательной силы. Образы ее не только живут на сцене своей выразительной поэтической жизнью, но и участвуют в борьбе наших дней. При всем характерном для актрисы совершенстве формы, при всей сложной колоритности создаваемых ею образов преимущественная окраска их — острая социальная направленность, органическая идейность.

Чувство стиля в творчестве Бабановой принимает очень сложные и двойственные формы, в которых проявляют себя и авторский образ, и образ, созданный оригинальным дарованием артистки. Такова была ее незабываемая чудесная Поленька с мелкорассыпающимся, бисерным, серебристым смехом,— Поленька Островского, но не бытовая, а поэтическая, «кружевная», грациозная; не куколка, а статуэтка, в которой нет мещанской пошлости. Может быть, это «не совсем» Островский, а может быть, это Островский-*поэт*.

Актер является автором на сцене и создает на основе драматургического материала свой сценический образ. Не отождествление актера с драматургом, а расширение границ данного образа — вот самое ценное и увлекательное в самостоятельном творчестве актера на сцене.

Именно так создала Бабанова и образ Мари — лирико-драматический эпизод в пьесе В. Гусева «Сыновья трех рек» [1]. Роль Мари не только эпизодична — она поверхностна, элементарна, лишена художественной плоти, и, прежде всего, в ней нет подлинной драматической действенности. Это не роль, а сценический эскиз, «новелла», силуэт. Ее функция в «сквозном действии» спектакля крайне ограничена: она только иллюстрирует некоторые положения пьесы.

Актерам вообще трудно играть пьесу Гусева, ее декламационно-риторический текст. Даже в тех эпизодах, где возникает действие, сценические задачи упрощены. Особенно это относится к французским эпизодам пьесы.

Но и на таком ограниченном материале Бабанова создает поэтический образ, достигая в финале пьесы подлинного драматизма.

[1] Спектакль Московского театра драмы. Постановка Н. П. Охлопкова.

Эпизод, характеризующийся всеми свойствами искусства Бабановой — и прежде всего подлинной эмоциональностью,— подымается до той высоты идейной насыщенности, которая делает его патетическим.

Бабанова в Мари играет то, что так близко ее дарованию, ее изяществу и артистизму. Она прекрасно доносит до зрителя стиль французской девушки во внешнем рисунке — в линиях фигуры, жестах, в движении по сцене, но прежде всего — в почти неуловимом внутреннем содержании образа. Но Мари у Бабановой не просто француженка. Это вместе с тем образ, вливающийся в патетику всей современной жизни, в патетику борьбы народов за свою независимость. В нем живет отголосок основной политической идеи наших дней.

Как раскрывается образ Мари на протяжении спектакля, в трех эпизодах, где она появляется? Три задачи, элементарные в своем существе, получают в исполнении артистки поэтическое содержание.

Задача первого эпизода (в первом акте) — воплощение беспечности, любви, беззаботного счастья. Мари — двадцать один год, ее возлюбленному — двадцать. Маленький мир личных отношений. Они счастливы вдвоем над голубой Сеной.

В воркованье влюбленных Бабанова вносит искорки галльского ума и остроумия.

Вот Мари на ступеньках каменной лестницы: «...Расскажи мне про свою любовь!..»

Это могло бы прозвучать сентиментально, но свойственное Бабановой ироническое начало — легкое, прозрачное, возникающее даже в лирических сценах, — придаст иную выразительность всему этому эпизоду. Здесь у актрисы не просто «переживания», «жизненная правда» чувствований любви, не наивность любви, а сценический показ чувств, условная «игра», которая придает неожиданную остроту банальному тексту. Бабанова раскрывает душу человека, который стоит *над* этим элементарным мирком чувств, *выше* него,— смотрит сверху ласково улыбающимися и полугрустными глазами на своего возлюбленного, на ребенка, который так наивен в своем чувстве. Она таит «про себя» углубленный «второй план» душевной жизни Мари.

Банальность положений преодолевается и побеждается именно этим «отношением» — лирико-иронической улыбкой и интонацией.

Мари старается помочь своему Андре найти форму для выражения любви, то есть *стать поэтом*. Это больше, чем поиски «красноречья», о котором говорится в тексте.

С улыбкой, придающей такую выразительность ее чувству, Мари — Бабанова вспоминает первые, самые поэтические слова начала любви:

Как провожал меня,
Как в первый раз поцеловал меня,
И как, шатаясь, шел домой обратно,
Как бредил обо мне...

И тут же к этим чисто лирическим чувствам и воспоминаниям присоединяется аналитическая, полуироническая «поправка», уводящая в мир обыденности:

Все это слушать женщине приятно.

Не первая весенняя любовь девушки здесь показана в тексте. Мари — женщина Парижа, его предместий, его улиц, мастерских, кафе, знакомая с радостями и печалями, с горьким «опытом» жизни.

Текст пьесы, при всей своей скудости, дает некоторую возможность для такого «иронического» толкования.

Андре. Люблю, как жизнь свою.
Мари. Как жизнь! Увы — шаблонно... —

бросает Бабанова с оттенком пренебрежения, смотря на своего спутника.

Мой друг, сравненье скверно...

И каждая ее реплика, рассчитанно критическая, разоблачает обычные шаблонные фразы и требует иной формы, иных приемов выразительности, которые должен обрести изящный французский ум.

«Скверно... неточно... недостоверно...»

В этом двойственном иронически-лирическом отношении к любви актриса проявляет тонкое понимание национального характера, что придает новую окраску ветхому ассортименту сентиментальной «поэтики».

И Андре, увлеченный ее острым умом и чувством, находит новые, не затертые слова для своих чувств.

«Вот это ничего...» — одобрительно говорит Мари, низводя своего возлюбленного с романтических небес на землю. Но неисчерпаем родник чувств Мари у Бабановой, и она сама вдруг уходит в мир чистой, высокой лирики, позабыв свою ироническую «игру».

Мари поет для своего возлюбленного песенку; это песенка парижских кабаре, парижских улиц. Но не текст ее имеет значение — банальный, как и в тысячах других песенок о любви на всех языках. Как всегда у Бабановой, песенка становится органическим элементом содержания образа, «музыкой души», выражением известных сценических задач.

...Но вот лирическая сцена прерывается... безоблачное небо Франции становится вдруг чужим, страшным.

«Загрохотали зенитки; будто свора сорвалась, и лают, лают. В мягкое бархатное небо вцепились прожекторы. А сирены сходили с ума: было в их реве что-то живое, звериное. Жанет спросила: «Что это?—Скорее всего начало...»

Так описывает этот момент начала войны в своем «Падении Парижа» Илья Эренбург.

Вся наивность идиллии, ироническая легкость отношения к действительности сброшены сразу со счетов жизни, сразу перечеркнуты зловещей рукой надвинувшегося на мир бедствия. И оба, Мари и Андре, охваченные жутким предчувствием, стали серьезными, драматичными, исчезла вся непринужденность.

В воздухе рой сброшенных аэропланом листовок. Андре подымает одну: «Война»...

Бабанова — Мари застывает, беспомощная перед лицом идущих событий. Все рушится...

Второй эпизод (во втором акте) — самый сильный в исполнении Бабановой. Что произошло с Францией в этот промежуток времени между первым и вторым актами спектакля?

Илья Эренбург так описывает уход народа из города и гибель своей героини:

Жаннет, «выйдя днем на улицу... обомлела — Парижа нельзя было узнать. Магазины и кафе были заперты, на дверях белели листочки, дрожащей рукой было выведено: «Закрыто». Возле некоторых домов суетились люди, за-

бивали щитами окна, выносили чемоданы, узлы, нескладно сложенные пакеты. Трудно было перейти улицу: непрерывной цепью двигались автомобили; на кузовах лежали тюфяки; из машин выглядывали перепуганные, заплаканные лица... Жанет пошла посредине мостовой. Пахло гарью, трудно было дышать — это горели нефтехранилища. Потом пошел дождь, от гари он был черным, по лицу Жанет текли черные слезы. И, ни о чем не думая, подчиняясь толпе, с широко раскрытыми глазами, она оставляла зачумленный город...» Но куда было уйти от надвигавшегося?..

«...Она села на камень и стала ждать смерти... тупо и напряженно, ничего не видя, не думая ни о чем...» И смерть пришла. «...Платье и трава вокруг были в крови. Лицо у Жанет было спокойное. Поднялся ветер, он приподымал ее длинные вьющиеся волосы. А большие... глаза удивленно глядели на первые, еще бледные звезды...»

А что делали другие, подобные Жанет, кто уцелел и остался в Париже? Они были раздавлены насилием и самой жизнью.

Осень, одиночество, тоска гонят Мари на пепелище ее недавнего счастья. И вот та же площадка в парке над Сеной, та же каменная скамья, ступени, спускающиеся к реке. Облетели листья клена. Желтые, осенние, они на скамье, на земле.

Бабанова — Мари в черном бархатном костюме, с немного поднятыми плечами, в черной шапочке, сохранившая прежнюю элегантность. «Сюжет в парижском стиле», — скажет о ней немец фон Баумволь.

В безнадежной тоске бродит Мари по знакомым местам. Эту полноту безнадежности, душевную пустоту и обреченность французской женщины времен оккупации Бабанова передает не только в движениях бессильно упавших рук, в ненужных шагах («Что делать мне? Куда пойти? Как быть?..»), не только в общем рисунке фигуры Мари, но прежде всего в большой внутренней боли.

Монолог, которым открывается этот эпизод, статичен: исповедь Мари — исповедь безвременья и страданья — лишена драматической активности, она не выходит за границы элегии, патетической скорби. Здесь чувства об-



М. И. Бабанова — Мари

„Сыновья трех рек" В. Гусева в Московском театре драмы



М. И. Бабанова — Мари

„Сыновья трех рек" В. Гусева в Московском театре драмы

общены и романтически приподняты. Творческая правда требует от артистки не только преодоления бытовых элементов текста, но в большой степени и преодоления его риторичности.

Вот начало монолога-размышления Мари:

Какой закат безумствует в листве!
Я есть хочу, а мир — он так чудесен.

Бабанова делает этот текст поэтичным. В ее чтении не слышится это безвкусное «безумствует»,— ведь Мари сейчас не до безумств заката, а признание: «Я есть хочу...» звучит не как жалоба изголодавшегося человека, а в драматической интонации всей жизни образа. Это вовсе не та конкретная бытовая деталь, которая помогает созданию реалистической картины. Это сгусток переживаний, настроений, мыслей...

Мари вспоминает знакомые места, встречи, «обрывки старых слов, обрывки нежных слов, воспоминаний призрачную смену...» Трогательно и вместе с тем вне всякой сентиментальности звучит в устах артистки прощание с прошлым:

Все смыло, все снесло, все ветром унесло.
Листок осенний! Ты, как жизнь моя...

Как Жаннет Эренбурга, и Мари, «ни о чем не думая», с широко раскрытыми глазами, бредет по зачумленному городу: найдет ли ее смерть, или случайно пройдет мимо?

Драматический конфликт, переход от созерцательного мышления к сценическому действию начинается в этом эпизоде с появлением немца, богатого пруссака Вильгельма фон Баумволя (его своеобразно и выразительно играет М. Штраух). Он обвешан свертками, коробками, пакетами, весь в блеске своей наглости и чванства.

Немец предлагает Мари еду. Бабанова стоит к зрителю спиной, ее плечи вздрагивают. Немец подает ей то один, то другой пакетик с вкусными вещами. Бабанова оборачивается к залу. На ее лице отвращение борется со стыдом и голодом, в глазах — слезы. Ей стыдно быть голодной, нищей, униженной перед этим самоуверенным человеком, но он так вежливо предлагает блага земные, что ей невольно думается: может быть, он иной, чем все...

Бабанова прижимает к себе пакет с бутербродами, отходит в сторону, опускается иа ступеньку лестницы. Спазмы сжимают ей горло, еле сдерживаемые рыдания кривят рот, — вот ои, кусок вкусного белого хлеба, который так нужен ей в эту минуту...

Бабаиова очень выразительно в этой паузе передает ощущение стыда человека перед жалкой физической необ-ходнмостью, униженность гордого человека, который не может побороть голода. Оиа откусывает хлеб. Какое тонкое чувство художественной меры в втой детали, иная, чем у бытовой артистки, линия развития сценического поведения: Бабаиова — Мари не набрасывается иа хлеб, хотя она страдает от голода, она не глотает его жадно, беспорядочно,— она всего два раза в продолжение этой сцены откусывает хлеб, и все же создает впечатление голодного человека, однако даже в том положении сохраняющего человеческое достоинство. Оиа не может сдержать невольной жалкой улыбки иа печальиом лице,— такова правда переживания. Улыбается сквозь слезы, всхлипывает: «Как вто вкусно все-таки!»

Ее настороженность смягчается, она начинает все больше верить в бескорыстность чувств незнакомца.

И тут ои начинает постепенно раскрывать свои планы: он зиатен, в годах, богат...

Мари не меняет своего положения, позы, выражения глаз: с тем же бесстрастным лицом, на котором лежит сосредоточенность печали, лицом, которое иа миг только собралось оттаять,— она автоматически откусывает во второй раз свой бутерброд. Но по мере того как выясняется истинный облик незнакомца и характер его предложения, Мари, не меняя положения, только скашивая иа него глаза, начинает следить за ним, познает его — всю его сущность. И когда он пытается обнять ее, она, очнувшись, вскакивает с возмущением: «Уйдите прочь»...

Немец властио берет ее за руки. Он хочет обнять ее, она отбивается: «Нет, вы ие смеете!..» — хочет убежать. Он вывоачивает ей руки: «Я крылышки скручу».

Оиа в его власти, ее ноги бессильно подгибаются... крик отчаяния звучит из уст Бабановой: «Одна, одна) всей вселенной...»

Задача третьего эпизода (третий акт) — пробуждение Мари к активной ненависти, к борьбе, к отмщению. Бродя по Парижу, она находит на той же старой скамье больного, одинокого, смертельно усталого человека. Это — ее Андре. Мари бросается к нему, она не верит глазам, но у нее нет сил для бурного переживания. В ней нет уже бодрости, энергии, — одна безмерная усталость.

Андре пронес через все эти муки войны и рабства свою мечту: только еще раз услышать песенку любимой девушки. И вот Мари снова, как некогда, сидит на ступеньках. Голова Андре на ее коленях. Спазмы душат ее...

Правда психологического состояния отвергает здесь пение, предложенное автором: песня в устах Мари сейчас может стать такой фальшивой, слащавой, сентиментальной. Не петь сейчас надо, а молчать. Бабанова напевает для Андре только первые фразы песни; они падают бессильно, как тяжелый камень...

Ее охватывает отчаяние. Слезы, рыдания, уже не заглушенные, льются из переполненного сердца, откровенные: зачем скрывать их?.. Потом она отворачивается, закрывая рот рукой в тесной перчатке, стискивает зубы.

Так застает их немец фон Баумволь. Мари резко бросает ему: «Он был у вас рабом!»

Мари сейчас уже свободна от всякого страха. В ней особенно сильна теперь гордость человека, женщины, француженки, — это определяет все ее дальнейшее поведение и отношение к немцу.

Мы не знаем, что Мари будет делать дальше, как поведет себя, но ощущаем окрепшую в ней решимость, твердость. Застигнутая немцем, Мари молча, без слов соглашается пойти с ним, оставить Андре. Привычным, небрежным, профессиональным жестом гризетки она вынимает из сумочки зеркальце, пудрится, подкрашивает губы, подходит к поджидающему ее Баумволю. Он жестом законного владельца и победителя берет ее под руку, и оба уходят; но Бабанова успевает обернуться на миг, бросить быстрый и как будто безразличный, ничего не выражающий взгляд покинутого, запуганного и обворованного Андре...

Они оба удаляются спиной к зрителю. Но вдруг Мари выхватывает из бокового кармана пальто немца его револь-

вер, которым он только что угрожал ее Андре. Немец подымает руки, бежит от нее, хочет все обратить в шутку, но она держит его под дулом направленного револьвера. Ее охватывает неизъяснимое чувство свободы, борьбы, мести: ее глаза сверкают, из уст вылетают горячие слова. Мари стреляет.

С подлинным драматическим воодушевлением, правдой переживания, поднятого до высот трагического, проводит Бабанова эту сцену, написанную драматургом прямолинейно, схематически, и ее Мари вырастает — пусть в эпизоде, в эскизе — в образ мстительницы, в образ освобождающейся Франции.

Эта маленькая, такая изящная, тонкая в своем рисунке фигурка девушки-француженки прошла на глазах у зрителя свой путь — от легкомысленной беззаботности и беспечности, через скорбь и горе, через влегию одиночества и раздавленности — к гордому сознанию своей человеческой и национальной чести, своей связи с народом, страной.

В длинной цепи литературных образов французской женщины Мари Бабановой ведет свою родословную от мопассановской Рашели в «Мадемуазель Фифи».

Это не растерянная, недоумевающая, врасплох застигнутая врейбурговская Жанкет, с широко раскрытыми глазами покидающая зачумленный немецким дыханием город, ничего не видя, не думая ни о чем, тупо и напряженно ждущая смерти.

В трех маленьких эпизодах сценической поэмы Бабанова создает образ французской женщины трагических дней немецкой оккупации, образ, опаленный жгучей горечью слез и пламенем борьбы и ненависти.

Н. ВЕЛЕХОВА

ЭЛИЗА ДУЛИТЛ И ЗЕРКАЛОВА

> Я перешел к сочинению пьес, названных мною по контрасту „приятными". Они менее затрагивают преступления общества и касаются главным образом его романтических заблуждений.
>
> Шоу[1]

Я начиниил ее н словами, н мыслями. Я сочнина ее, я создал это существо, состоящее нз растоптаниых капустиых листьев Ковент-Гарденского рыика...» — так говорнт профессор Хиггинс об Элизе Дулнтл, которую он счнтает творениеим своего талаита.

Шоу тоико высменвает Хитгниса, возомнившего себя создателем жизни, высменвает его бессознательную гордость и слепое самомиение.. Ои ироннчески иазывает Хиггинса имеием Пигмалиоиа, мнфологического скульптора, который создал статую девушки столь совершеиной красоты, что богам пришлось вдохиуть в нее жизнь. Из глыбы мрамора руки скульптора создали человека... Из «растоптаииых капустных листьев» профессор фонетики сделал герцогииню.

История Элизы Дулитл может показаться необыкиовениой и даже трогательиой: уличаая цветочинца, «замарашка», подиялась до положеиия дамы высшего света — и полюбила человека, совершившего это «чудо». Но сказку о Золушке Шоу выворачивает наизнанку: метаморфо-

[1] Шоу, «Предисловие автора главным образом о себе самом». Полное собрание сочинений, т. III, изд. Саблина, 1910.

за Золушки — это торжество осуществившейся мечты, в то время как чудесное превращение Элизы Дулитл только показывает тщетность ее победы. Современный Пигмалион — Хиггинс,— несмотря на дерзость своего замысла, неглубок, зауряден, и его «творение жизни» — только удобная форма самообмана. В самом деле, что происходит с Элизой Дулитл? Хиггинс всего-навсего передвигает бедную цветочницу на одну социальную ступеньку вверх, дав ей возможность... стать «леди в цветочном магазине».

Чувство любви, которое двигало резец скульптора и создало жизнь в камне, недоступно мелкой эгоистической натуре Хиггинса. «Чудо» ему не по плечу, ибо он не обладает животворящей силой созидания. Его искусство «преображения людей» оказывается в сущности ремеслом, чем-то вроде «уроков модных танцев», как говорит Элиза, угадывая нищету стремлений Хиггинса.

Так обрывается нить, соединяющая двух героев современности и древности, и со всей очевидностью обнаруживается, насколько ограничен современный Пигмалион. Зато современная Галатея, Элиза Дулитл, не отличаясь поэтичностью своего прообраза, имеет все преимущества перед Хиггинсом,— в конце концов она правильно оценивает свой призрачный успех и не сохраняет по его поводу никаких сладких иллюзий. Но Шоу не делает Элизу положительной героиней.

В третьем акте мы слышим голос протеста Элизы. Однако Шоу словно опасается, что бунт девушки придаст действию пьесы романтический оттенок, и он торопится ее скомпрометировать. Скепсис, вечный спутник мысли Шоу, приходит ему на помощь. Обличительная ирония, рождающая пафос мысли писателя, сменяется скептическим отрицанием, разъедающим этот пафос.

Апофеоз протеста Элизы — туфля, пущенная в лицо Хиггинсу; в дерзкой и эксцентрической форме Элиза ищет утверждения своей личности. Шоу жестоко высмеивает этот протест и возвращает Элизу к Хиггинсу, заставляя ее отказаться от всех своих смелых порывов.

Последний акт «Пигмалиона» столь же беспощадно разоблачает Элизу, сколь предыдущий — Хиггинса. Непо-

средственность ее протеста сменилась соображениями тактики, ее обличения превратились в поддразнивание, ее гнев — в угрозы. Шоу унижает Элизу до конца, даря ей, посредством анекдотического поворота финала, миллионное наследство, полученное Альфредом Дулитлом.

Наивно было бы видеть в превращении Дулитла в миллионера идейный компромисс писателя. Этот маловероятный инцидент служит все той же скептической философии Шоу, жертвой которой на этот раз становится свободолюбивый мусорщик Дулитл. Последний представитель «романтических заблуждений» в пьесе, он не колеблется перед искушением в виде миллионного наследства. Альфред Дулитл принимает деньги, лицемерно сожалея об утраченной независимости нищего.

Пьеса Шоу — скептически острое разоблачение, пьеса о развенчании героя.

Шоу развенчивает Элизу, Хиггинса, Дулитла, сначала сделав каждого из них носителем традиционной романтической идеи. Но в этом развенчании нет положительного начала. Шоу утверждает, что ничто не достойно утверждения. И в этом парадоксальность пьесы.

Показывая судьбу своей героини Элизы, Шоу вспоминает испытанную и традиционную тему неожиданного счастья и развенчивает этот вымысел. Он берет миф большего обобщающего значения — о силе любви и творчества — и, изображая Хиггинса, разрушает этот миф. Он берет, наконец, тоже традиционную историю о романтическом герое «мусорной корзины», о гордом и нищем человеке, и показывает его рабом собственнических инстинктов.

Так осмеяв «романтические заблуждения», Шоу устанавливает невозможность победы идеального начала над сугубо практическим. Но если в разоблачении Хиггинса и Альфреда Дулитла есть нечто утверждающее, плодотворное, потому что их «романтические заблуждения» прикрывали духовную нищету, то с развенчанием Элизы Дулитл соглашаться нельзя.

Осмеяв Элизу, Шоу тем самым устранил всякое положительное начало пьесы. Однако писатель-реалист в истории Элизы, может быть, вопреки своим намерениям, передал и некое объективное содержание. И хотя слабо, но

все же в «Пигмалионе» звучат отголоски большой социальной темы.

Так возникла возможность двоякого подхода к трактовке образа Элизы. Театр и современную, советскую актрису привлекает в этом образе реалистически верный, утверждающий мотив, который борется с тенденцией иронического сокрушения героя.

Как же относится к Элизе актриса Д. Зеркалова? Шоу лаконичен в ремарке, описывающей внешность своей героини: «Она мало привлекательна». Неловкие движения, угловатая походка, полуоткрытый рот, из которого вырываются дикие гортанные звуки, жаргон улицы — таковы первые штрихи в портрете, который дает Зеркалова. Актриса усиливает резкость этих штрихов, добавляет все более неожиданные детали в поведение Элизы. Словно подхватывая реплику Хиггинса, обращенную к Элизе: «Каркаете, как обозленная ворона», она выражает это сходство не только в голосе, но и в движениях цветочницы: Элиза чем-то напоминает ворону, которая, будучи лишена возможности передвигаться по воздуху, неловко прыгает по земле. Она смотрит из-под полусонно опущенных век, что придает взгляду неподвижное, застывшее выражение. Актриса видит в Элизе какое-то несформировавшееся существо, еще не овладевшее присущей человеку координацией движений, правильным регистром голоса. Когда она начинает плакать (вытирая при этом всей ладонью рот и подбородок), ее гортанная речь переходит в вой, состоящий из затейливо-сложной гаммы вульгарных звуков. Ее завывания достигают порой рискованных границ, но в них есть своеобразная музыкальность, которая заключается именно в соблюдении этих границ.

Зеркалова сгущает в Элизе черты грубости, неотесанности, нелепости до такой степени, что кажется: сейчас будут нарушены все эстетические нормы; но этого не происходит, ибо композиция образа рассчитана точно и совершенно. Элиза Дулитл в первом акте одновременно ужасает и восхищает законченностью своих «трущобных» качеств: в них кажущаяся чрезмерность в характеристике, но точный и строгий предел в мастерстве.

Но каков же внутренний облик Элизы, что он таит в

себе? Тем, кто видит ее игру в первом акте, Зеркалова очень определенно дает понять, что основное и единственное качество Элизы — ее абсолютная и полная *неоформленность*. Девочка не кокетлива, не нагла, не скромна, не сметлива. Она буквально *никакая*. Ее грубость — это не качество характера, а неотесанность материала, непроницаемость примитива, которого не касалась ничья направляющая рука. Однообразные (в смысле выразительности) вульгарные звуки голоса, однообразно-застывшее лицо, не меняющееся даже при плаче, мгновенные и абсолютные переходы от слез к брани, от крайнего испуга к полной безмятежности — все это говорит о предельной поверхностности «переживаний». Едва Элиза убедилась, что профессор, которого она приняла за «шпика», «записавшего ее поведение», совсем не интересуется ее особой, она спокойно начала укладывать букетики цветов, забыв о пережитом страхе. Она даже бросает дерзкие реплики только что приводившему ее в трепет Хиггинсу. Лихо и бесстрашно обойдя его, Элиза — Зеркалова остановилась и через плечо раздумчиво бросила: «Ох, набить бы вам гвоздей в брюхо!», закончив фразу «наилучшим» из своих завываний: «и-а-о-у».

Эта предельная непосредственность Элизы позволяет, несмотря на внешнюю ее грубость, увидеть какую-то нетронутость чувств этого полудикого существа. Но Зеркалова не смягчает общий облик Элизы оттенком сентиментальности. Искусство актрисы представляет, таким образом, Элизу Дулитл как существо, не задетое ни дыханием культуры, ни зловонием трущоб; существо, еще никак внутренне не раскрытое, духовно спящее. Зеркалова подчеркивает, что крайняя внешняя грубость Элизы — это оболочка, за которой скрывается еще совершенно не развитый, неизвестный характер человека.

Такая экспозиция, выдержанная в реалистической манере, помогает Зеркаловой создать яркий жизненный тип девушки из «низов» общества, говорит о желании актрисы найти самостоятельный рисунок роли, не подчиненный, насколько это возможно, тенденции автора растворить образ в тезисе. Зеркалова подчеркивает правду характера Элизы. Это очень отчетливо заметно в сцене прихода Элизы к

Хиггнису. Комический эффект ее появлення не во внешнем контрасте между видом уличной замарашки и элегантностью кабинета и его обитателей,— этот эффект в вопиющем несоответствии серьезиости и чрезвычайного «достоинства» Элизы с ее обликом и манерой поведения. Серьезное лицо Элизы подвязано под самый подбородок огромным бантом из розового клетчатого шарфа, голова украшена соломенной шляпкой с обвивающей ее гирляндой цветов, в руках зеленый кошелек с длинной бахромой и красный зонтик, связывающие ее движения. Но главную ее гордость составляют рваные перчатки — деталь, обыгрываемая актрисой с большим комедийным вкусом. Когда Элиза желает убедить хозяев дома в серьезности своих намерений, она солидным и достойным жестом поднимает раскрытую ладонь, не замечая, как сверкают вылезшие наружу голые пальцы. В жесте, которым Элиза трясет кошелек перед лицом Хиггинса, сочетаются ее желание казаться опытной, расчетливой женщиной, почти «деля-гой», и детская неловкость движений; мимика Зеркаловой передает медленную и трудную работу сознания. Этот момент важен для Элизы, он решает ее судьбу. Некоторые фразы она произносит медленно, с расстановкой, точно желая слышать самое себя.

«— Я хочу быть леди в цветочном магазине», — говорит она, поднимая раскрытую ладонь.

Комизм этой сцены актриса нарушает резко и — казалось бы — неожиданно, в момент наибольшей внешней ее кульминации — шутовской погони взбалмошного Хиггинса за Элизой. Зеркалова с криком шлепается на стул, затем вскакивает и в каком-то животном страхе пытается спастись от преследований. Актриса показывает, что Элиза не понимает ни одного слова из остроумных фраз Хиггинса. Ее наивные ответы могли бы вызывать бурную реакцию смеха, · но Зеркалова, мастерски владеющая секретом комического, сознательно приглушает эту реакцию: мятущиеся, угловатые движения Элизы, передающие ее глубокий испуг, почти драматичны в своей жалкой неловкости.

Когда же комическое развитие этой сцены прерывает *сам Шоу* (говоря устами м-с Пирс: «Остановитесь. Вы

топчете живое существо!»), Зеркалова вносит уже настоящий драматический штрих в поведение Элизы. Забившись в угол за прикрытие кресел, задыхаясь от бега и страха, она озирается по сторонам — и, в поисках спасения, смотрит даже вверх, в потолок. Это беспомощное движение закинутой головы и вытянутой шеи, вздрагивающей от тяжелого дыхания девочки, сообщает ей сходство с птицей, напоминая пластический рисунок роли в первой сцене. Комический элемент исчез из атмосферы действия. Теперь лицо Элизы выражает только одно: желание использовать передышку в преследовании, чтобы как-нибудь спастись.

Задолго до того, как м-с Пирс произнесла уже цитированную фразу: «Вы топчете живое существо!», Зеркалова выразила в своей игре это чувство подавленности Элизы. Актриса пожертвовала легкостью комедийного блеска сцены, наполненной у Шоу большим юмором, чтобы сосредоточить внимание на личности Элизы, на отдельных моментах ее биографии, чтобы подчеркнуть значение этого образа в пьесе, его художественное своеобразие и цельность.

Оборотной стороной подобной трактовки является некоторая перегруженность роли. Легкая ткань комедии порой не выдерживает такой обременительной нагрузки. Свободный стиль письма Шоу нарушается, получает иное качество; так, например, элемент иронии тонет, почти исчезает в замысле актрисы, едва заметно проскальзывая в изображении чванности Элизы, и явственно звучит только в сцене у м-с Хиггинс.

Зеркалова со свойственным ей художественным чутьем определяет настоящий смысл этой блестящей комедийной сцены. Он не во внешней буффонаде, не в конфликте чопорного света и «парвеню», не в остром эффекте жаргона и манер в стиле мадам Сан-Жен, а в тех намечающихся встречных иронических разоблачениях, которым подвергаются Элиза и окружающее ее общество.

Зеркалова появляется в модном платье и шляпе, выступая чинной походкой заведенной куклы. Самое забавное в ней то, что она так уверена в себе, что даже не любуется собой в новом положении. На ее лице застывшая

надменная гримаса. Она не просто любезна — она изысканно церемонна, не только горда, но чопорна. В своей «светскости» она берет через край,— чувство собственного достоинства буквально отягощает ее. В своей иронии актриса не «жалеет» Элизу, лишая ее в этот момент смягчающих красок беспомощности и наивности, которыми пользовалась до сих пор. Зеркалова находит тонкие особенности состояния Элизы, которая считает себя вполне овладевшей новой обстановкой, в то время как в действительности она совершенно ею *поглощена*, подчинена ей. В этом заблуждении — основа ее комизма. Элиза еще не успела осознать то, что она делает, и самоуверенность не дает ей усомниться в своем совершенстве. Только какая-то чуть заметная осторожность есть в ее поведении, заставляющая ее инстинктивно «цепляться» взглядом за Хиггинса.

Лицо Элизы еще не оживлено *мыслью*, в нем отражается еще только *соображение*. Вся сцена идет по принципу постепенного нарастания иронии и комизма до того момента, как Элиза произносит длинную «ученую» фразу об атмосферном давлении. Громкий, несдержанный смех Фредди разрушает спокойную самоуверенность Элизы и сбивает ее с заученного тона. Фраза: «В чем дело, молодой человек?» произносится ею со всеми присущими жаргону интонациями. В ней слышатся крикливые нотки рассерженной цветочницы. Актриса точно отмечает веху, за которой начинается блистательный провал ученицы Хиггинса. Смех Фредди был причиной роковой остановки в движениях заведенного автомата; несмотря на то, что Элизу успокоили, разуверив в ошибке, теперь она уже вышла из ритма и стала действовать «за свой страх», насыщая речь родными интонациями улицы, эффект которых тем более силен, что сама Элиза их не замечает. Уверенная, что продолжает выражаться в том же высоком стиле, Элиза возбуждается свободой своего поведения, которая возникла именно потому, что этот церемонный стиль утрачен. На таких тонких и блестящих контрастах ведет актриса всю сцену, заканчивая ее невозмутимо произнесенной скандальной фразой: «К чортовой матери!» Она покидает гостиную медленной и чинной походкой

человека, уверенного в совершенстве выполнения им задачи, осмеянная в душе м-с Хиггинс, Шоу и самой Зеркаловой. Актриса безжалостно подчеркнула в своей героине смешные черты мещанки, ослепленной блеском своего преображения. В первом акте Зеркалова создала для портрета Элизы столь глубокую реалистическую основу, что цельность образа и замысел актрисы не пострадали от брошенных на него здесь ярких пятен иронии; ирония актрисы не разрушила образа. Зеркалова как бы поднялась *над образом* в этом акте, чтобы оценить законность насмешки автора над своей Элизой, и согласилась с ним. Здесь ирония автора и актрисы совпала. Но случилось это лишь однажды, и если у Шоу скептическое отношение к героине в этом акте только наметилось, то у Зеркаловой оно достигло тут своей вершины. И в следующем акте, проведенном совсем в ином плане, окончательно раскрывается замысел актрисы, резко отличный от замысла автора.

Теперь мы видим Элизу в полутемном кабинете Хиггинса, усталую и опустошенную, и с каждым ее движением замечаем ту глубокую, почти катастрофическую перемену, которая произошла в ней. Слова еще не сказаны; перед нами пока только законченный пластический рисунок. Но как много в нем выразительности! В этой сцене Элиза кажется изящной, свободной в движениях. Походка ее грациозна, жест ее благороден. Но самую разительную перемену таит игра лица. На него как бы легла тень мысли и печали. Элиза опускается на кожаную скамеечку, на которой сидела, когда был ее первый урок фонетики, и остается неподвижной. Можно, не слушая разговора Хиггинса с Пикерингом, прочесть на лице Элизы содержание их диалога. Немая игра актрисы меняет смысл диалога, подчеркивая его подтекст. Внешне беседа посвящена Хиггинсу — утомленному, разочарованному победой «Пигмалиону». Но по существу речь идет об Элизе. Выделяя мимикой несколько реплик, Зеркалова делает очевидной эту двойную игру. Сперва Элиза с надеждой ловит несколько фраз Пикеринга, относящихся прямо к ней, но, видя, как беспощадно игнорирует эти слова Хиггинс, Элиза сникает, мрачнеет. И только при словах Хиггинса: «Слава

богу, все окончено» и «никаких искусственных герцогинь» — она вздрагивает и закрывает глаза. В этих словах Элиза слышит свой приговор — она больше не нужна. Когда Хиггинс произносит последнюю фразу: «Теперь можно пойти спать, *не боясь завтрашнего дня»*, Элиза протягивает руку, точно желая задержать его внимание на этой фразе, напомнить ему о том, что ей-то страшен этот завтрашний день. Но рука Элизы падает на колено. Ей кажется, что ее положение безнадежно: она брошена на произвол судьбы.

Желая выразить безвыходность положения Элизы, ее невольное возвращение к тому же, с чего она начала свое трудное восхождение, Зеркалова в совершенстве использует режиссерский прием *повторяемости событий*, — Элиза мечется в стенах той комнаты, куда пришла шесть месяцев назад. В ней снова проснулся загнанный зверек. Но метания Элизы даны теперь актрисой в иной пластической тональности. Отчетливые, гибкие линии фигуры девушки в белом платье, опустившейся на колени, напоминают скульптуру — поэтический образ Галатеи.

Зеркалова обогащает образ Элизы подлинным драматизмом, знакомя нас с ее душевным волнением, намекая на незаурядность и духовную глубину переродившегося человека. В соответствии с этим актриса затушевывает резкость нападок Элизы на Хиггинса: в ее вспышках больше боли и разочарования, чем ярости и гнева. В ее возмущенные крики вплетаются ноты жалобы, бессилия перед той стеной нечуткости, которой оградил себя Хиггинс. Если по ремарке Шоу Элизу сламывает «превосходство силы и авторитета» Хиггинса, то Элизу — Зеркалову сокрушает та внутренняя боль, которая подтачивала ее с начала сцены.

Зеркалова прослаивает весь акт сложным и многообразным подтекстом; поступок Элизы, бросившей в лицо Хиггинсу драгоценности, находит у нее такое объяснение: Элиза ищет способ нарушить, взорвать невозмутимость Хиггинса; когда же она замечает, что ее поступок приводит Хиггинса в бешенство, в ней загорается наивное желание мести.

«Я рада, что хоть немного сделала вам больно»,— говорит она, как ребенок. Лишившись драгоценностей, она, неожиданно для себя, обретает независимость. На какой-то момент возрождается ее прежняя детская непосредственность, кратковременная радость свободы, смешанная с детским торжеством сознания, что она хоть отчасти отомщена. Раздается громкий, ликующий смех. Элиза ударяет себя ладонью по голове, по кисти левой руки и жестом свободным и сильным закидывает на плечо белый шлейф, как крыло; всем корпусом она подается вперед, словно подставляя грудь ветру. Кажется, что она свободна, что она разорвала все связывающие ее узы, но именно эта последняя мысль внезапно обрывает ее радость. Элиза что-то вспоминает и, быстрым движением опустившись на пол, начинает шарить руками вокруг себя, ускоряя движения, всхлипывая. Со вздохом облегчения она поднимает колечко, подаренное Хиггинсом, и прижимает его к губам, продолжая всхлипывать. Потом тихо смеется — без торжества и дерзости.

Это кольцо — звено цепи, которую не может разорвать Элиза — Зеркалова и которая приведет ее обратно к Хиггинсу. Актриса строит на этом эпизоде финал всего акта для того, чтобы объяснить возвращение Элизы свойствами ее характера, логикой его развития, а не скептической точкой зрения Шоу.

Зеркалова в этом акте особенно далека от мысли Шоу, дополняя роль мимикой, пластикой, усложняя образ. Актриса предъявляет писателю свое понимание образа Элизы.

Шоу дал в третьем акте «волю» протестующей Элизе лишь для того, чтобы отчетливее звучала разоблачительная ирония финала. Нарастание и кульминация протеста Элизы в пьесе не идет столь глубоко идейно и психологически, как мы видим это у Зеркаловой. У Шоу эта сцена важна своей контрастностью с предыдущей — и следующей. Идея писателя венчается последним актом, точно в пьесах «Театра Клары Газуль», в которых актеры после потрясающих катастроф и трагических развязок, вынимая нож из своей груди, говорят зрителям: «Итак, комедия окончена, милостивые государи и государыни».

Герои Шоу тоже как бы сбрасывают с себя маски ролей, в которых они пытались изобразить характеры, им не свойственные.

Так, Хиггинс не сумел довести до конца свою роль бескорыстного Пигмалиона. Так, Альфред Дулитл с удовольствием подчинился оковам фрака и цилиндра. А Элиза Дулитл? Прирученная птица предпочла вернуться в клетку...

Но Зеркалова взяла слишком высокую позицию в предыдущем акте. И она хочет быть последовательной в дальнейшем развитии и завершении образа. Это представляет огромную трудность при том финале, который предлагает Шоу. Зеркалова—Элиза приносит в последний акт ту же внутреннюю сосредоточенность, которая появилась у нее в третьем акте. В ней чувствуется какое-то сознание себя, своих целей и измерений. Это придает Элизе новую манеру поведения — внешне спокойную, мягкую, приглушенную. Актриса в этих сценах выделяет фразы, в которых есть проникновение в судьбу Элизы («Я, как ребенок в вашей стране, забыла свой прежний язык»). В мастерски написанном «перекрестном» диалоге с Пикерингом (от которого как бы рикошетом летят меткие реплики по адресу Хиггинса) Элиза ведет себя с серьезностью человека, отстаивающего свое право на уважение. В фразе: «Я ведь только растоптанный капустный лист» — звучит настоящая боль человека, которая тем острее, что прикрыта смирением.

Но Шоу как бы сбивает актрису с этого тона. Как раз в тот момент, когда Элиза говорит, что прошлая жизнь для нее умерла, появляется ее отец. При виде Альфреда Дулитла она произносит на чистейшем арго лондонских улиц: «Папа, ты подцепил миллионера?» В ее изумленном восклицании мы слышим уже забытые вульгарные интонации первого акта. Так Шоу, как бы мимоходом, разбивает элегическое настроение сцены. Зеркалова сдерживает резкость и этого комедийного эффекта. В последующем диалоге с Хиггинсом она в той же мягкой, обаятельной манере раскрывает состояние искренно любящего и искренно обиженного человека, который подавляет свою обиду во имя любви. Как мы уже говорили, такой

рисунок роли не совпадает с замыслом Шоу. И в двоящихся его контурах тонет четкость замысла актрисы, расплывается сквозное действие роли. Даже такое законченное мастерство, какое присуще Зеркаловой, не может помочь ей в единоборстве с драматургом. И постепенно, по мере приближения к финалу, образ Элизы становится сентиментальным и все менее выразительным. Схема драматурга противостоит замыслу актрисы, коверкает и комкает его, нарушая логику развития образа. Так вызывает недоумение весь спор, возникший в связи с угрозой Элизы стать помощницей профессора Нейпина, и ее торжество: она отыскала, наконец, ахиллесову пяту Хиггинса в его *боязни соперничества.*

Само собой разумеется, что такая позиция (почти метод шантажа) в борьбе за самоутверждение не делает чести той Элизе, в которой актриса раскрыла глубину натуры.

Пространные рассуждения Хиггинса о том, что Элиза может быть самостоятельной во всем, исключая взаимоотношения с ним, встречают у актрисы излишние «серьезную» реакцию. Слишком очевидная ограниченность Хиггинса не может быть непонятной Элизе—Зеркаловой, которую так коробят заявления Хиггинса о том, что ему «нравится ее лицо, ее голос» и что все это, будучи его созданием, должно находиться при нем. Элиза, бойкий ум которой способен приводить в растерянность невозмутимого Хиггинса, у Зеркаловой слишком тяжело переносит его откровенные слова. И очевидная неоправданность этих переживаний переводит их в плоскость сентиментального.

Внесенный театром мотив неожиданно пробудившегося влечения Хиггинса к Элизе и вся сцена их «борьбы», едва не закончившейся поцелуем, придает истории Элизы оттенок тривиальности.

Для Элизы—Зеркаловой логически оправданным может быть только один исход — разрыв с Хиггинсом. Но сюжет пьесы заставляет актрису итти на компромисс, приходя к благополучному финалу сказки о Золушке.

И все же в этом споре актрисы с автором мы не можем признать актрису побежденной. Она не хочет утверждать в образе Элизы мысль о слабости и непоследовательности человека. Если замысел Шоу определяла логика последо-

вательного развенчания характера, изобличения его уязвимости и несовершенства, то логика развития образа Элизы у Зеркаловой иная — это воссоздание человека, возрождение в нем человеческого достоинства.

В центр пьесы волей актрисы перемещается история человека из низов жизни. Это определяет характер всего ее исполнения: типичность портрета в первом акте, строгая внутренняя логичность в изображении стадий духовного роста во втором и третьем актах. Образ непрерывно развивается, он полон движения, внутренних толчков. Историю Элизы, образно говоря, можно уподобить постепенному оживлению Галатеи; весь первый акт — *стадия камня*, нетронутого материала; второй — *начало* его *оживления* и третий — *законченное и гармоническое пробуждение живого одухотворенного существа*.

Такой стройный, почти архитектонично строгий рисунок говорит и о тонком и выверенном мастерстве актрисы (формально он не нарушается даже последним актом). Но особенность мастерства Зеркаловой в том, что оно имеет своим предметом не внешнюю отделку роли, а тончайшую разработку ее сущности. Зеркалова знает свою Элизу в совершенстве, изучив ее с тем точным анализом, который ей свойственен. Поэтому ее Элиза Дулитл ведет в театре гармоничное, свободное существование законченного образа, выявленного до основ своих. Точность в его создании обусловливает свободу его существования.

Каждый акт, являющийся этапом в развитии образа Элизы, отмечен точностью и тонкостью творчества во всех его изобразительных элементах, включая интонационный рисунок роли. Первый акт весь построен на речевой характерности, в которой Зеркалова достигает сложного эффекта: речь Элизы состоит из такой своеобразной гаммы звуков, что хочется принять ее за этнографически точный рисунок жаргона, хотя это специфически условный сценический прием. Во втором акте, где Элиза уже «приобщена к цивилизации», Зеркалова прибегает к приему интонационного контраста, произнося первые реплики на полной гамме разработанного грудного голоса. Характерно, что с того момента, как Фредди сбивает ее с заученного тона, она возвращается к прежним горловым звукам.

Только третий акт дает возможность эмоционально-психологической характеристики. Речь Элизы — Зеркаловой здесь свободна от всякого напряжения, и мы слышим естественные интонации, без какого-либо нарочитого тонирования.

Пластика Зеркаловой не менее выразительна: походка вперевалку сменяется «выступающей» поступью, в которой есть стройность, но нет внутренней грации, и завершается непринужденно изящными движениями в третьем акте. Параллельно этому идет и развитие образа мимическими средствами: у девушки с цветами — сонное, невыразительное лицо, у «мисс Дулитл»—в наивной важности взгляда чванливость мещанки, а у Элизы, возвратившейся с раута,— лицо, оживленное мыслью, трепещущее внутренней болью, «почти трагическое» (по ремарке Шоу).

Каждый из этих кусков закончен и завершен. В искусстве актрисы филигранность мастерства сочетается с его предельной выверенностью, иногда даже техничностью. Это ведет к излишней отягощенности, нарушающей легкий стиль изящной комедии Шоу. Таким образом, расхождение с пьесой у актрисы не только в оценке содержания роли, но и в иной, чем требует пьеса Шоу, манере исполнения.

Из нашего анализа исполнения роли не случайно выпадает последний акт. Образ Элизы, созданный Зеркаловой, по существу должен был бы закончиться в третьем акте. Логическим завершением характера Элизы — Зеркаловой мог быть только бесповоротный уход от Хиггинса, в котором она разгадала мелкую эгоистическую натуру заурядного современного буржуа. Актриса терпит урон в финале, но она тем не менее не капитулирует перед идеей автора. Скептически-пессимистическая точка зрения Шоу не торжествует в спектакле. (Характерно, что в нескольких виденных мною спектаклях менялся «колорит» последнего акта. Актриса как бы искала верный завершающий штрих, иногда сгущая драматизм действия, а иногда ослабляя его.)

Пьеса Шоу, написанная, казалось бы, в обычной форме четырехактной комедии, интересна тем, что ее *идейная композиция* построена по принципу «иронического пред-

ставления». У Шоу ирония является моментом философским; и, будучи скрытой за обычной формой современной пьесы, она может совершенно «не играться», не «подаваться» зрителю, *а вытекать из логики событий и развития характеров*, превращая человеческую драму в театральное представление.

Своеобразный стиль исполнения, которого требует пьеса Шоу, коренится в игре «отношения к образу», где, как известно, подчеркивается *одновременное, но не единое существование* актера и исполняемого им образа. В пьесе Шоу коварные роли; актеру нельзя ими увлечься, нельзя потерять чувство постоянной оценки происходящего.

Зеркалова, мировоззрение которой резко расходится со скепсисом Шоу, подошла к созданию образа в «Пигмалионе» как большой художник. Конфликт между актрисой и автором, отчетливо выявившийся в последнем акте, есть объективный показатель того большого вклада, который внесла Зеркалова в пьесу Шоу. Портрет Элизы, в котором так отчетливо проведена тема борьбы человека из социальных низов за свое достоинство, прямо обращен к самому глубокому, что создал Шоу — к его «неприятным пьесам», пьесам первого, публицистического периода творчества, сюжеты которых сам Шоу определяет как «сюжеты потрясающей социальной силы».

Большое и ясное дарование актрисы сумело найти эти черты и в позднем периоде творчества английского писателя, периоде, который подернут пессимистической иронией. Отказавшись от скепсиса Шоу, Зеркалова утвердила Шоу-реалиста, обличителя «преступлений общества».



А. ПОЛЬ

ДВА СИРАНО



Два больших актера одновременно остановили свой выбор на причудливом герое пьесы Ростана, французе-патриоте, чьим именем была названа в дни войны подпольная французская газета, боровшаяся против фашистских оккупантов. Выбор этот закономерен. Кто не любит ростановского «бродягу и поэта с сиянием во взоре»! Романтический Сирано де Бержерак предоставляет самые широкие возможности артистическому дарованию. Ответственность исполнителя тем более велика, что судьба спектакля о Сирано целиком зависит от решения основного образа, он является ключом к пьесе.

Играть Сирано трудно, так как черты его не только многообразны, но почти противоречивы: зритель видит то бреттера, то фантаста-художника, то мыслителя, то борца, то пламенного влюбленного, и все же образ органически един, а не мозаичен. Особенно трудно сохранить намеченную Ростаном гармонию между личной драмой героя и его общественной жизнью. Актер, играющий Сирано, должен быть большим художником и гибким мастером, легко переходящим из одной тональности в другую; Сирано, этому последователю Эпикура и Фомы Кампанеллы, свойственны и стремительность Фигаро, и

изящество французского дворянина XVII века, и сила воина, и фантазия поэта; но главное в его образе — дар подчинять себе. Актеру трудно играть Сирано, но и радостно, это всегда подчеркивали исполнители роли.

В театре имени Вахтангова, где пьеса Ростана поставлена Н. П. Охлопковым, Сирано сыграл Р. Н. Симонов. В большом репертуаре Симонова есть Дон-Кихот, и тень «рыцаря печального образа», излюбленного героя ростановской поэзии, озаряет «рыцаря длинного носа» (как называл Сирано Теофиль Готье) светом своей нравственной стойкости. Симонова влечет к себе острая грань преломления возвышенного и комического. Сочетание этих двух начал свойственно и герою великого испанца и образу, созданному Шантеклером французского неоромантизма. В «Сирано де Бержераке» сокровенное sublime[1] скрыто под гротесковой маской.

Скромная фигура Сирано — Симонова подчеркнуто контрастна чрезмерно эффектной жизни спектакля. Она еще меньше рядом с гигантскими куклами, которые кажутся символическими стражами бытия. Мечтатель-фантаст, Симонов — Сирано относится ко всему окружающему как к театру, где ему предназначена роль одиночки-неудачника.

У Сирано — Симонова большие задумчивые глаза, и кажется, что он прислушивается к чему-то сокровенному, утаенному от других, что выражается вовне только большой музыкальностью всего образа. Изящные и пластические его движения подчинены ритму стиха, походка медлительна, речь музыкальна, хотя и не напевна. Он спокойно обрывает завывания Монфлери, попадая в тон актеру своим «мерзавец», а начиная балладу, подчеркнуто переводит все действие в другой ритм, подчиняя его иной метрической форме. Дуэль с Вальвером Сирано — Симонов проводит изысканно-небрежно: он садится на стул и, отражая одной рукой удары противника, другой очищает ботфорту. Сирано — Симонов как будто только внешне участвует во всем происходящем: оно ему не нужно. Оставшись наедине с Карбоном, вялым движением он опус-

[1] Возвышенное.



Д. В. Зеркалова — Элиза Дулитл
„Пигмалион" Б. Шоу в Малом театре



Д. В. Зеркалова — Элиза Дулитл
„Пигмалион" Б. Шоу в Малом театре

кается на стул, почти не слушая того, что говорит друг. Его настоящая жизнь — в мечте о невозможной любви; от этого все его интонации полны тоски и скорби. Роксана давно покинула театр, но Сирано продолжает незримо ощущать ее близость, что подчеркивается звучанием в оркестре музыкальной темы Роксаны. Эта мелодия сопровождает немую сцену: стоя на коленях, Сирано целует перчатку Роксаны, падает на пол, а затем, простирая руки к ложе, где она сидела, медленно поднимается по ступенькам. Он любит мечту о любви, подобно принцу Жоффруа («Люблю я любовью безбрежною — нежною — как смерть безнадежною»)[1], и даже приглашение дуэньи на свидание с Роксаной мало вдохновляет его надеждой на счастье.

Актер затушевывает своим исполнением вспыхивающую в ростановском Сирано веру в ответную любовь. Глядя на свое отражение в графине, Сирано — Симонов безнадежно машет рукой. Слушая болтовню Роксаны, он ожидает объяснения настоящей цели ее прихода и отнюдь не поддается на ее невинные уловки. Лишь когда с ее уст срывается «я полюбила», Сирано испускает вздох, потом другой, третий; его греза готова осуществиться. И вдруг реплика «он хорош» сокрушает все надежды. «Хорош»,— повторяет Сирано, и закрывает лицо шляпой, чтобы скрыть от Роксаны страдание, которое он бессилен победить. Справившись с собой, Сирано ни взглядом, ни интонацией не выдает боли и лишь после ухода Роксаны долго стоит с поникшей головой на лестнице, потом падает на скамейку и, роняя голову на руки, застывает в тоскливой позе. Так Симонов показывает, чего стоила Сирано его выдержка.

В сцене с гасконцами и де Гишем Сирано остается мечтателем, тяжко раненым в сердце и почти чуждым своим товарищам. Он столь не похож на них своей изысканностью, что становится непонятной его популярность среди гасконцев. Мало не только гасконского, но даже французского в симоновском Сирано, хотя, казалось бы, актер вполне мог оживить образ национальными чертами;

[1] Ростан, «Принцесса Грёза».

впрочем, это, вероятно, разошлось бы с режиссерским замыслом, исключающим «бытовую» конкретность. Отказавшись состоять при де Гише, Сирано — Симонов акцентирует не столько отвращение к низкопоклонству, сколько желание, «повинуясь дорогой химере, лететь хоть на луну, все исполнять мечты». Песню гвардейцев-гасконцев Симонов читает чрезвычайно эффектно, в четком ритме цокания конских копыт, но в этом чтении бледнеет живое содержание песни: не передаются ни мысли, в ней заключенные, ни внутренний строй переживаний Сирано.

Порыв долго сдерживаемых и потому особенно сильных чувств охватывает Сирано только при встрече с Кристианом, прервавшим его рассказ о битве у Нельской башни, и тогда в кулисы летят столы и стулья. Его гнев радует, как естественная вспышка живого чувства, которое было все время сковано. Сливая судьбы Кристиана и Сирано, Ростан утверждает превосходство внутренних достоинств над внешними. Но симоновскому герою этого мало. Развивая соответственный намек Ростана («Да, это мне казалось бы одной из жизненных поэм — я буду разум твой, ты красота моя»), вдохновленный бескорыстной мечтой, Сирано у Симонова как бы стремится преодолеть несовершенство жизни, равнодушно разбрасывающей свои дары, и явить их Роксане в блистательном единстве.

Сценическая площадка в знаменитом третьем акте («Поцелуй Роксаны») почти пуста, на ней господствует огромная фигура женщины с гитарой — балконом Роксаны. Лунная ночь. В оркестре слышится мелодия Сирано. И вот он суфлирует Кристиану, скрываясь за его развернутым белым плащом, а затем за белыми лентами, спускающимися с балкона-гитары. Роксана побеждена песнью любви, и Кристиан, вкушая плод этой победы, обнимает ее. Сирано — Симонов бросается вперед, увлекая за собой ленты, трепещущие за его спиной, как крылья. В мучительном томлении обрывает он свой полуполет. «Ведь на его устах она теперь целует — все те слова, что я ей говорил». Эта сцена у Ростана насыщена большой эмоциональностью и волнует при чтении. В исполнении Симонова она очень поэтична. Еще в начале акта Симонов разбра-

сывает перед балконом белые цветы — символ весны; его любовные признания звучат свободно и мечтательно; но не силой чувства, а тонкостью поэзии побеждает он Роксану. И вот в этой лучшей сцене пьесы гигантская кукла рассеивает внимание, отвлекая от переживаний Сирано и Роксаны. Невольно вспоминаются слова Южина, требовавшего, чтобы в спектакле были прежде всего люди, а не вещи: «Спектакль есть единственная форма такого создания художественного образца, в котором весь материал — живой, живой в самом простом и буквальном смысле этого слова, где не нужно вещей для создания художественного произведения, а нужны *люди*. Не краски, не мрамор, не инструменты, а людские голоса, людское молчание, руки, глаза, гнев, любовь, насмешка — все людское» [1]. Власть охлопковских кукол могло бы победить только большое, страстное чувство актера. Его нет у Симонова. Без этого чувства мечта Сирано становится рационалистично-бесплотной и не передается зрителю.

Зато как великолепно развертывается комедийный талант Симонова, склонного к эксцентрике и гротеску, при встрече с де Гишем. Всегда, когда Симонов — Сирано шутит, он увлекает зрителя. Даже в сцене суфлирования Кристиану Симонов, может быть, не совсем уместно, подчеркивает комизм ситуации и вызывает смех: стараясь объяснить Кристиану недослышанные слова, он укачивает воображаемого ребенка.

> Амур, ребенок злой,
> божок неугомонный,—
> навеки колыбель
> свою устроил в ней.

Вдохновенно овладевая волей де Гиша, рассказывая ему придуманные историческим Сирано де Бержераком способы подняться на луну, Симонов совершенно преображается. Почти закрывая широкополой шляпой свое лицо, он становится совсем маленьким и смешным. Весело дурачась, волоча ноги, он вьется вокруг де Гиша, удерживая его своей вдохновенной импровизацией. И кажется, что

[1] Цитировано по книге Вл. Филиппова «Актер Южин», ВТО, М.—Л., 1941, стр. 21.

перед вами человек, верящий всему, что он говорит, и, подобно Хлестакову заражающий этой верой слушателей.

«Способ первый: раздевшись догола»... Быстрые руки Симонова — Сирано четкими движениями расстегивают воображаемые пуговицы, снимают невидимые сапоги — и перед вами раздетый человек. Непередаваемым по карикатурной элегантности жестом Сирано сдувает с рукава «волосок кометы», а описывая способ полета на стальной кобылке, садится верхом на отнятую у де Гиша трость и движением всего тела изображает подобие дыма, улетающего в небеса. Когда граф, увлеченный фантазией повта, бросает реплику: «Нет, втот негодяй чертовски интересен» — с этим утверждением нельзя не согласиться.

Но вот брак заключен, и не нужно больше задерживать де Гиша. Роксана и Кристиан нежно прощаются друг с другом. Траурная фигура Сирано в черном плаще неподвижно стоит вдали от них. И обнаруживается подлинная внутренняя жизнь человека, замкнувшегося в себе, одинокого.

В втих сценах третьего акта Сирано — Симонов становится человечным и одновременно более близким к Дон-Кихоту. Ведь общность ростановского героя с Дон-Кихотом не столько в отсутствии «такта действительности» [1], не в отрешенной от жизни мечте, сколько в большей человечности, проявляющейся в неожиданных, иногда гротесковых формах.

Текст четвертого акта, где есть возможность показать Сирано как воина-патриота и борца, настолько сокращен режиссурой, что эти черты актер полностью раскрыть не может. Симонов продолжает развивать лирическую сторону характера Сирано и не вносит в него живого дыхания героики. Эффектные мизансцены актеру не помогают.

Неожиданно и интересно проводит Симонов в пятом акте чтение письма Роксане. Деревья в осеннем уборе роняют желтые листья. У подножья большого креста сидит Роксана, а Сирано — Симонов, опустив письмо на землю, читает его наизусть, при втом слова письма он делает настолько своими, что у Роксаны не может быть сомне-

[1] Белинский, Собрание сочинений, т. II, П., 1919, стр. 966.

ния в его любви. На ее нежный упрек: «Вы счастье у себя украли» — Сирано отвечает: «Нет, вы ошиблись, нет». Симонов произносит эти слова с мукою и болью, как бы отстраняя мысль о самой возможности для себя реальной любви, иначе вся жизнь его была ошибкой, а этого признать он не хочет. Обещания Роксаны он воспринимает лишь как привычную мечту и почти радостно расстается с чуждой ему жизнью, повторяя слова третьего акта о «неумолимом зове вечности». Он готов устремиться навстречу неведомому. Не как воин, а как созерцатель тихо угасает Сирано. Он опускает на землю черный плащ, ложится на него и закрывает им лицо.

Сирано у Симонова умер так же, как жил,— мечтателем, неудачником, доблестно перенесшим удары жизни и хранившим в тайниках сердца свое особенное понимание бытия. Тонко нюансируя переходы из одной тональности в другую, Симонов чрезвычайно последовательно проводит свое толкование образа Сирано. Ни один из известных исполнителей знаменитой роли, начиная с Коклена, включая русских Сирано — Радина и Петипа, так ее не интерпретировал. Делались попытки сблизить Симонова с де Баржи. С этим французским актером Симонова объединяет, пожалуй, то, что оба они играют чрезмерно изысканного героя. Однако де Баржи уделял основное внимание реальной, хотя и лирико-любовной, линии образа, он был сентиментален. Сентиментальности нет у Симонова. Мечтательность его Сирано скорее от ума, чем от чувства.

Такое толкование спорно. Основное, что есть в Сирано, это утверждение жизни, страстное к ней отношение, борьба и жертва, поэзия и дерзость, любовь и страдания, яркие и волнующие. «Мне страшно нравится это «солнце в крови, — писал Горький Чехову. — Вот как надо жить,— как Сирано...» [1] В ростановском герое Горького восхищала горячность сердца бесстрашного бунтаря.

В образе, созданном Симоновым, нет горячего отношения к окружающему, нет страстности борца. Его Сирано всецело погружен в свой внутренний мир, этот мир само-

[1] «Горький об искусстве», «Искусство», М.— Л., 1940, стр. 116.

довлеющ и резко отграничен от действительности. Если это и Ростан, то скорее периода «Принцессы Грёзы», а не «Сирано».

Художественному дарованию Симонова чуждо выбранное им толкование образа. В природе актера Симонова больше действия, чем замкнутости в себе, и потому так выигрывают активные сцены по сравнению с теми, где он погружается в мечтательность.

Несмотря на всю виртуозную разработанность образа в целом, тонкость каждого движения и интонации, Сирано — Симонов мало волнует. В ряде случаев понимаешь замысел актера, но остаешься холодным; причины этого: очень спокойное, несколько внешнее исполнение роли и то, что Сирано в интерпретации Симонова не обнаруживает свойств, которые мы привыкли любить в ростановском герое.

Театр им. Ленинского комсомола выбрал для своей постановки появившийся незадолго до войны новый перевод Соловьева, названный им «русским текстом «Сирано де Бержерака» [1]. Он дальше от ростановского подлинника, чем перевод Щепкиной-Куперник, и не обладает его поэтическими достоинствами. В то же время текст Соловьева, более лаконичный, придает резкую очерченность мужественному образу Сирано и в трактовке И. Н. Берсенева звучит не просто как музыкальная фраза, а в действенности своего содержания.

Берсенев в своем воплощении образа Сирано исходит из столкновения одинокого передового борца-мыслителя с действительностью, требующей приспособления и низкопоклонства. При этом постановка в целом, гораздо более строгая, чем в вахтанговском театре, ведет к раскрытию борьбы Сирано не только с самим собой, но и с обществом его времени.

Сирано — Берсенев с первого появления на сцене заряжен сдерживаемой внутренней энергией, ощущаемой на протяжении всего спектакля. Его первые слова из партера, обращенные к бездарному кривляке Монфлери, звучат властно и резко. Его движения отчетливы и быстры,

[1] Спектакль поставлен С. Г. Бирман.



Р. Н. Симонов — Сирано де Бержерак

„Сирано де Бержерак" Э. Ростана в театре им. Е. Б. Вахтангова



Р. Н. Симонов — Сирано де Бержерак

„Сирано де Бержерак" Э. Ростана в театре им. Е. Б. Вахтангова

лицо одухотворено мыслью и волей, и даже длинный нос не уменьшает исходящего от него обаяния. В первых спектаклях это обаяние несколько нарушало концепцию. Ведь Ростан, верный заветам своих учителей-романтиков, подчеркивает резкий контраст между внутренним и внешним обликом героя. Прекрасны душа и гений Сирано, но физически он безобразен, и зритель это замечает. Рядом с плаксивым, хотя и миловидным Кристианом Берсенев — Сирано настоящий bel homme и потому становятся непонятными многочисленные реплики об его безобразии. В последующих спектаклях Берсенев ослабил это несоответствие образу Ростана.

В сцене в Бургундском отеле Сирано — Берсенев дерзок и заносчив; это бреттер и забияка, он резок с Монфлери, еще более груб с маркизами, слушает Вальвера, не смотря на него; сидя на стуле в небрежной позе, он отбрасывает ногой брошенную ему перчатку, как нелепую погремушку. Но в самой эксцентричности Берсенева, суетливости и даже шутовстве ощущается застенчивость, скрываемая под маской бравады. Начиная балладу-дуэль, он прячется за театральным занавесом, выставляя оттуда только голову, тем самым как бы отгораживая себя от светской черни, которую он презирает. Сирано — Берсенев не любуется своим красноречием, не раскрывает своей силы полностью. Для окружающих его ничтожеств достаточно и того, что он издевается над ними. Берсенев как бы говорит, что Сирано с этой публикой не хочет быть самим собой,— таким он становится с Лебре и с людьми, близкими ему, хотя они и стоят ниже его на социальной лестнице. Как внимательно, например, слушает Сирано директора театра Бельроза, которому отдает свой последний кошелек, и как почтительно целует он руку продавщицы, бескорыстно предложившей ему обед.

Берсенев преодолевает сентиментальность Сирано. Только однажды, когда Лебре спрашивает его с глазу на глаз о любви и Сирано отвечает: «Кого же может полюбить урод — конечно, самую красивую из женщин», интонации Берсенева немного сентиментальны, что усиливается сопровождающим это место пьесы музыкальным аккордом.

Финальная сцена первого акта, после известия о назначенном Роксаной свидании, проводится Берсеневым на внутреннем подъеме, но все же без той страстности, которая должна охватить человека горячо и безнадежно любящего.

Уже в первом акте становится ясной основная линия творческого замысла Берсенева. Его Сирано сильный и мужественный борец. Он одинок не потому, что заикается, как Сирано у Симонова, своим внутренним миром, а потому, что видит кругом себя только ничтожных и мелких людей.

Берсенев рассказывал, что в первые дни своей работы над ролью он переписал строки Лермонтова:

> О, как мне хочется смутить веселость их,
> И дерзко бросить им в лицо железный стих,
> Облитый горечью и злостью [1].

«И с этими словами я отправился в путешествие, думая о своем Сирано» [2]. Светскую чернь следует эпатировать и одновременно заставлять трепетать от страха. В этом трепете — удовлетворение Сирано.

Герой Берсенева — бунтарь, борец за человеческое достоинство; он бросает вызов современному ему обществу. Поэтому так отчетливо акцентирован стих:

> Нет! вместо подлости и вместо славы мелкой
> Я выбираю в сотый раз
> Мой гордый путь под перестрелкой
> Взведенных ненавистью глаз.

Эта линия сопротивления и атаки, намеченная в первом акте, развертывается в дальнейшем, особенно во втором акте, где личная неудача как бы с новой силой толкает Сирано на борьбу с обществом. Во время объяснения Рагно с поэтами-прихлебателями Сирано занят письмом Роксане, он стоит спиной к зрителю, но чувствуется, что он полон надежды. В сцене с Роксаной он весь молодая увлеченность и захват чувством. Когда же становится ясным, что не он предмет ее внимания, Сирано Берсенева, пораженный крушением счастья, находит в себе мужество сразу подавить волнение: даже звук его голоса не меняется, только затума-

[1] Лермонтов, «Первое января».
[2] Выступление Берсенева на заседании ВТО 2 декабря 1943 г.



И. Н. Берсенев — Сирано де Бержерак

„Сирано де Бержерак" Э. Ростана в театре им. Ленинского комсомола



И. Н. Берсенев — Сирано де Бержерак

„Сирано де Бержерак" Э. Ростана в театре им. Ленинского комсомола

иваются глаза. Сознанием победы над собой преисполнен Сирано, когда он так спокойно отвечает Роксане на ее реплику «С каким вы мужеством вели себя вчера»,—«Я показал вам большее сегодня». Зато какой болью звучит его «молчи» к Лебре, раскрывшему тайну его угрюмости.

Берсенев — Сирано дает себе волю в сцене с де Гишем. В его утонченной вежливости сквозят презрение и гордость. Сирано и здесь внешне спокоен, может быть, даже слишком спокоен. От этого теряется огненность песни гасконцев, но выигрывает основная линия, проводимая в спектакле, линия борьбы с миром сильных и знатных, главным представителем которого является де Гиш. Сирано у Берсенева в сценах с врагами всегда насмешлив и сдержан, он доброжелателен и открыт лишь с друзьями. Просто и искренно он рассказывает гасконцам о схватке у Нельской башни до тех пор, пока не вмешивается Кристиан, поставивший своей целью оскорбить Сирано. В сцене с Кристианом Берсенев сдерживает не столько свое бешенство, сколько боль сердца, прорывающуюся во взглядах, кидаемых им на Кристиана. Но когда Сирано, наконец, бросается на обидчика со шпагой, это не порыв или самозабвение дуэлянта, а скорее стремление испытать соперника. Поэтому «Ну, поцелуемся» звучит у Сирано удовлетворенно и неожиданно только для Кристиана, но не для зрителей.

Оформление третьего акта в театре им. Ленинского комсомола напоминает сцену у балкона в «Ромео и Джульетте». Взволнованно суфлируя Кристиану из-за решетки под балконом, Сирано, наконец, отталкивает своего незадачливого партнера, скрывает свое лицо под его шляпой и продолжает вдохновенную импровизацию, вытянувшись на постаменте решетки, как бы стремясь приблизиться к Роксане. Берсенев уделяет много внимания любви Сирано, раскрывая ее в его борьбе со своим чувством. Он любит Роксану не отвлеченно, а реально, искренно забывается в гимне любви, но жертвует собой ради счастья любимой, зажимая кровоточащую рану сердца.

Шекспир для обозначения любви пользуется обычно или словом fancy, или love, понимая под fancy любовную фантазию, игру воображения, а под love — настоящую, реальную любовь. В «Двенадцатой ночи» герцогу Орсино

свойственно fancy, а Виоле — love. Нам представляется, что чувство, раскрываемое Сирано — Симоновым, ближе к fancy, а Берсеневым — к love.

Сирано — Берсенев благоговейно относится к Любви, говоря о ней, почтительно снимает шляпу. Во всей этой сцене Сирано не расстается с покрывалом Роксаны, сорванным им с балкона: в нем как бы сохраняется ее тепло. Сирано прижимает его к сердцу так крепко, как хотел бы прижать любимую. Но в то же время, смотря на Берсенева, чувствуешь, что, даже достигнув счастья с Роксаной, его Сирано не успокоился бы на этом, а остался бы тем же борцом, каким он был всегда.

Только один раз, когда Роксана, побежденная страстностью его речи, заключает в свои объятия Кристиана, воля изменяет Сирано, и, отойдя на авансцену, он в тоске прислоняется головой к колонне. В это драматическое мгновение, подготовленное и добровольно вызванное им самим, простая человеческая слабость овладевает Сирано, и зрители чувствуют, как дорого стоит герою его жертва. Но вот он быстро овладевает собой, и в следующую минуту встречи с капуцином Сирано уже во всеоружии воли. При прощании Кристиана с Роксаной Сирано прикасается к счастливому сопернику и мягко-грустно говорит ему: «Нам некогда, идем». В третьем акте в зрительном зале возникает та атмосфера взволнованности, без которой нет романтического спектакля.

В четвертом акте наибольшее впечатление оставляют сцена столкновения Сирано с де Гишем и переход от страстного объяснения с Роксаной к мужеству дружбы, восхваляющей погибшего Кристиана.

Сирано — Берсенев близок с товарищами по полку, это отличает его от Сирано — Симонова, изысканного в своем духовном одиночестве. Конечно, духовный мир Сирано — Берсенева гораздо богаче, чем у гасконцев. Но Сирано демократичен в своем внимании к ним и сливается с ними в едином чувстве любви к родине. В характере героя Берсенева больше французского, чем у Симонова. В его смелости, фантазии, экспансивности есть нечто от французского народного характера, и становится понят-

ным, почему пьеса Ростана была воспринята при ее появлении (1897 г.) как порыв национальной гордости.

Наибольшей выразительности достигает Берсенев в последнем акте. На внешнем облике его Сирано отразились пятнадцать лет страданий и гонений. Он бледен, неуверенными шагами, с усилием подходит к Роксане и почти падает в кресло, стараясь преодолеть непреодолимое — смерть. Стремление сохранить привычный насмешливый тон дорого стоит ему. Лицо его то и дело искажается, но даже когда он теряет сознание, голова его гордо поднята, как всегда. Читая свое прощальное письмо, Сирано не смотрит на бумагу, и каждое слово его падает, как капля крови. В последнее мгновение он на ногах с мечом в руке: «Если умереть, то умереть не в кресле»; и образ этого поседевшего борца с повязкой на голове дышит высоким благородством и огнем несломленного духа — «Я умираю, но дерусь». Сирано склоняется у подножья креста, но еще раз подымает голову, и твердо звучат последние слова:

Я кончил пятницей... в субботу
Убит поэт де Бержерак.

Ориентируясь на исторический прототип непокорного вольнодумца XVII века, Берсенев выдвигает на первый план умного и горячо чувствующего борца. Не отказываясь от грации, присущей образу героической комедии Ростана, Берсенев воплощает главным образом героику активной натуры, для которой борьба — родная стихия, в ней он находит синтез героя личной драмы и общественной жизни. Заносчивость Сирано и язвительная насмешка — не маска, а оружие в борьбе. Он может быть сражен, но не покорен.

Победителем выходит Сирано — Берсенев и в борьбе с самим собой. Его сердце горячо. Он не может отказаться от веры в счастье, когда обстоятельства это допускают. Трижды на протяжении пьесы ситуации складываются как будто благоприятно для Сирано. Но только в смертный час надежда не обманывает его.

Энгельс считал любовь величайшим нравственным прогрессом. В этом плане раскрывает Берсенев личную жизнь Сирано, жертвующего собою ради счастья и спокойствия любимой.

Сирано Берсенева — не совершенное воплощение ростановского образа. Ему нехватает искрометности, легкости, чему виной отчасти перевод Соловьева. Но мечта его конкретна, а сам он — сильно чувствующий человек. Его сценический ритм — органичное выражение его внутреннего мира. Сирано — Берсенев естественен в той необыкновенной ситуации, в которую он поставлен автором. Вместе с тем он удовлетворяет требованиям, предъявляемым Кокленом: «Актеры должны быть естественны, как орлы, а не как куры»[1]. Все укрупнено у берсеневского Сирано — фигура, жест, воля, переживания. Это человек больших страстей. Мужественностью окрашен весь его облик.

Многообразие ростановского героя допускает различные акценты в трактовке актера, и толкования Симонова и Берсенева полярно противоположны. Они исходят из разного понимания, или, точнее, осуществления романтического произведения.

Сирано — Симонов, в соответствии с общим разрешением спектакля, символически одинок в своей мечтательной оторванности от окружающего, а потому временами холоден и как-то безрадостен, хотя большое мастерство и дает ему возможность великолепно проводить отдельные сцены. Такой Сирано — индивидуалист, без «солнца в крови», — далек от горьковской оценки этого образа. Он не вызывает стремления итти за ним, «жить как Сирано». Между тем, нам представляется, что самая постановка на советской сцене «Сирано де Бержерака» имеет смысл только ради раскрытия того понимания романтического героя, которое вкладывает Горький в свою характеристику Сирано в письме к Чехову.

---

[1] Коклен старший, «Искусство актера». «Искусство», 1937, стр. 72.

СОДЕРЖАНИЕ

Редактор *О. Россихина*

Оформление художника
Б. Шварц

Художественный редактор
В. Беспалова

Технический редактор
А. Сидорова

А10022. Подп. в печать 17/XII 1946 г.
„Искусство" 2880. Кол. печ. л. $15^1/_2$.
Уч.-изд. л. 12,26 Зн. в 1 п. л. 35600
Тираж 5000. Заказ 1452.

Цена 12 р. 50 к., переплет 2 р. 50 к.

Тип. „Красный печатник", Москва,
ул. 25 Октября, д. 5

6